ARTA PLASTICA
10
1967

ARTA PLASTICĂ 10 1967

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 10 — 1967

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Eugen Schileru
Scenografie, teatru, urbanism 1

Petru Comarnescu
Oscar Han 6

Paul Petrescu
Ce-i de făcut?
A IV-a Bienală de artă populară 11

Grigore Popa
Naţional şi universal în artă 16

Dan Grigorescu
Sensuri ale expresionismului 19

Ion Frunzetti
George Tomaziu 23

Acad. prof. G. Oprescu
Cum vorbim despre Brâncuşi 26

Artişti despre artă
Fernand Léger : Zidul, arhitectul, pictorul 27

Ateliere
Lucia Ioan, Gheorghe Iliescu-Călineşti, Ciprian Radovan 30-32

★

Recenzii 33

Cronica plastică 34

Arta românească peste hotare 37

Meridiane 38

COPERTA I: ION PACEA: Pasăre — guaşă
COPERTA IV: MARIA T. ILIE (Satul-nou, raionul Adamclisi): Ţesătură (detaliu)
Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI, CORNELIA ŞOANCĂ, C. MIERLESCU, I. NAUMESCU, I. IVAN • Diapozitive în culori: RADU BRAUN
Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

EUGEN SCHILERU despre

SCENOGRAFIE
TEATRU
URBANISM

HORIA HORŞIA: Spuneai cîndva că nu există artă mai paradoxală decît scenografia. În ce-ar consta paradoxul.

EUGEN SCHILERU: Să nu te superi pe mine dacă nu-ţi voi răspunde direct, ci voi începe mai de departe, de la ce cred despre urbanism şi arhitectură, pe de-o parte, despre teatru pe de alta. Recunosc că un asemenea ocol poate părea pedant şi poate deveni fastidios. Dar, ce vrei? noi dascălii ne temem mereu că nu am fost destul de limpezi. Respectînd şi iubind toate compartimentele creaţiei omeneşti contemporane şi fiind de multă vreme vindecat de mania ierarhizării artelor, joc de cărturari care are drept singur rezultat pozitiv descifrarea specificului fiecăreia dintre ele în nucleul ei ireductibil, adică imposibil de echivalat, nu mă pot împiedica să constat că, dintre toate aceste domenii, în urbanism şi arhitectură, pe de o parte, în teatru, pe de alta, se petrec lucrurile cele mai interesante.

Oricare ar fi succesele sau eşecurile petrecute, în urbanism şi arhitectură, din 1940 încoace, în toate ţările, trebuie să recunoaştem că, sub imperiul unui mănunchi de necesităţi diverse: economice, sociale, psihologice, culturale etc., etc., cei care s-au ocupat de problemele teoretice ale acestor două domenii, deşi mai puţin numeroşi decît noi, cei ce ne-am ocupat de problemele sculpturii, picturii, graficii etc., le-au pus şi le-au dezbătut cu mai multă seriozitate, cu un mai sporit simţ al responsabilităţii faţă de cetate şi faţă de viitorime, ţinînd seama de un mai mare număr de conexiuni, determinări reciproce, contradicţii etc. decît a ţinut seama marea majoritate a criticilor de artă şi, mai ales, într-un spirit mai autentic critic, într-o vreme în care noi am devenit deosebit de remisivi, am intrat în zodia indulgenţei totale, transformîndu-ne, adesea, în «manageri» şi chiar «hagiografi» prematuri, precipitaţi, ai unor autori şi ai unor lucrări a căror cristalizare nici nu se desăvîrşeşte încă. Ţi-aş recomanda, de pildă, ca un mic exerciţiu de verificare a celor spuse de mine, să răsfoieşti fie numai L'Architecture d'aujourd'hui, numărul pe iunie-iulie 1967 dedicat urbanismului. Numărul se deschide cu un studiu de Georges Candilis, Alexis Josic şi Marc Emery, intitulat «În căutarea spaţiului». Chiar din primele rînduri ale acestui studiu, exprimat aş zice aforistic, îţi dai seama de dorinţa autorilor de a pune problemele ţinînd seama de realitatea obiectivă contemporană, cu tot ineditul şi contradicţiile acesteia. («Schimbarea brutală a scărilor: a scării cantitative /numerice, statistice, demografice/ şi a scării calitative /psihice, morale, afective/ — una fiind consecinţa celeilalte — ne impune, în domeniul urbanismului, să reconsiderăm conceptele moştenite». Etc.) În demersurile teoretice ale unor asemenea cercetători, demersuri teoretice menite să fundamenteze practica, se mai poate constata — pe lîngă menţionata considerare a unui cît mai mare număr de factori determinanţi, de interacţiuni, de contradicţii, pe lîngă considerarea urbanismului ca ceva viu, de un dinamism irezistibil, de o acceleraţie necontenită — încă un fapt care trebuie reţinut şi de noi, criticii expoziţiilor de sculptură, pictură, grafică etc. Am impresia că în ierarhia pe care au stabilit-o — a întrebărilor şi a încercărilor de răspuns — cu o consecvenţă superioară celei de care dăm noi dovadă, ei au acordat prioritate întrebării: «Pentru cine şi pentru ce?», neuitînd nici întrebarea «Cum?», fără de care riscăm întotdeauna să rămînem în planul bunelor intenţii nerealizate. Îţi vei mai da seama, răsfoind fie chiar numai acest număr special, de efortul întreprins de cercetătorii domeniului menţionat, de a-şi înnoi metodele. Astfel, Françoise Choay, mergînd pe urmele lingvisticii structuraliste, ale unui de Saussure, Roman Jakobson, E. Benveniste etc., ale unor etnografi structuralişti ca C. Lévy-Strauss, ale unui semiolog, estetician şi sociolog ca Roland Barthes etc., îşi intitulează intervenţia, cu adevărat pasionantă, «Semiologie şi urbanism». Or, trebuie să recunoşti că niciunul din breasla noastră n-a tentat pînă acum vreun demers similar. Faptul că şi în străinătate cercetările de semiologie a unor arte ca arhitectura, sculptura, pictura, grafica, teatrul, cinematograful etc. sînt de abia la început (studii apărute în trimestrialul Comunications, rareori în Revue d'esthétique etc.) nu trebuie să ne consoleze. Cu atît mai mult cu cît, chiar la noi în ţară, avem exemplul pozitiv al unor critici literari care ţin seama de cele menţionate: Sorin Alexandrescu, Sorin State etc. şi cu cît institutele şi bibliotecile noastre sînt în posesia textelor, sînt aprovizionate «ad abundantiam». Dar, pentru a încheia această paranteză, încearcă să-ţi închipui, tu căruia nu-i sînt străine problemele artei populare româneşti, cît de folositoare ar fi, pentru ieşirea din factologia în care ne menţinem, cu rare excepţii, în acest domeniu, o asemenea renovare metodologică. Dar, mai mult decît toate acestea, mă impresionează în domeniile de creaţie la care m-am referit, dorinţa, pasiunea de a crea un spaţiu organizat astfel încît să poată nu numai îngădui, ci chiar solicita dezvoltarea personalităţii umane ca totalitate, fapt imposibil fără integrarea liberă, firească, a individului în viaţa cetăţii, a comunităţii. Tot mai numeroşi urbanişti, arhitecţi şi sociologi, reluînd lectura textelor unui arhitect utopic din trecut, Claude Nicolas Ledoux, un fel de Charles Fourrier al arhitecturii, reamintesc o frază celebră a celui dintîi: «Nu există pe acest pămînt om care să nu poată fi ajutat de către un arhitect». Şi, de asemenea, aproape unanimitatea lor se străduiesc să opereze astfel încît «urbanismul, ştiinţă născîndă, să devină conştiinţă morală», atingînd acest obiectiv printr-o «viziune comună şi nouă a societăţii viitoare».

Nu mai puţin interesante mi se par prefacerile petrecute — atît pe plan mondial cît şi pe plan naţional — în teatru.

Într-un articol publicat în Contemporanul, am arătat, citînd dintr-o intervenţie a lui Jean Duvignaud, cunoscutul sociolog al teatrului, că, fără a diminua cît de puţin importanţa civilizaţiei cărţii, «ne rămîne de scris o istorie a tot ceea ce nu poate fi transmis prin intermediul cărţii, o istorie a puternicei experienţe colective, care se dezvoltă, din generaţie în generaţie, alături de scris, modificîndu-l şi inspirîndu-l, fără ca noi să ne dăm seama în ce măsură îl domină».

Tema e deosebit de pasionantă, mai ales atunci cînd încerci să o priveşti apelînd la luminile mai multor direcţii de cercetare. Îngăduie-mi o nouă digresiune. Marshall Mc Luhan, un cărturar de origină canadiană, care activează în Statele Unite, ocupîndu-se în special de teoria informaţiei, a devenit celebru mai cu seamă prin cartea intitulată Galaxia lui Gutenberg, în care urmăreşte efectele introducerii alfabetului fonetic şi a tiparului cu caractere mobile asupra civilizaţiilor care, adoptîndu-le, au intrat astfel în «galaxia Gutenberg».

Cărţile lui Marshall Mc Luhan, lăsînd la o parte ceea ce e discutabil în ele, lăsînd la o parte lunga listă de obiecţii pe care o putem alcătui atunci cînd le examinăm mai sistematic, cuprind totuşi şi o seamă de afirmaţii care rămîn în picioare. Cercetat cu mult interes de urbaniştii americani, nu ştiu însă a fi fost cercetat şi de teoreticienii teatrului. Or, merită să proiectăm lumina unora dintre afirmaţiile sale asupra «teatrului în galaxia Gutenberg». Este neîndoielnic că, din momentul intrării teatrului european în galaxia Gutenberg, în teatru a început să se absolutizeze textul literar, în timp ce, de pildă, în civilizaţiile extrem-orientale — China, Coreea, Japonia — în care nu alfabetul fonetic, ci ideograma domina, teatrul continuă să fie un sistem de comunicaţie specific, un sistem semiologic specific. Nu se dispreţuia importanţa dramaturgiei, dar ea era parte dintr-un tot. Elementele nu erau entităţi separate şi juxtapuse, ci fuzionau într-un limbaj specific, care era altceva şi mai mult decît această simplă juxtapunere. Citind tratatele lui Zeami despre teatrul Nô, tratate de curînd traduse, sub patronajul U.N.E.S.C.O., în franceză, începem să înţelegem acest lucru. De altfel, chiar pe parcursul istoriei teatrului din galaxia Gutenberg au existat diverse răzvrătiri. E suficient să citez, dintre ele, «comedia dell'arte», care, îngăduind anumite libertăţi, integrînd improvizaţia, devenea ceva asemănător cu ceea ce, dacă nu mă înşel, muzicienii numesc azi «muzică aleatorie». Sau, mai tîrziu, în prima jumătate a veacului trecut, teatrul de pantomimă («Théâtre des Funambules»), în care se produceau artiştii din familia Deburau (pe Boulevard de la Poissonière, numit şi Boulevard du Crime).

SCENOGRAFIE

TEATRU

URBANISM

În ţara noastră, cartea lui Pierre Francastel, Pictură şi societate, s-a bucurat de o mare răspîndire, a avut numeroşi cititori. În fond, printre altele, Francastel susţine că omul de dinaintea inventării tiparului şi omul de după inventarea acestuia aprehendau spaţiul într-un mod perspectival identic, dar optaseră fiecare pentru un alt mod convenţional de figurare a spaţiului. Marshal Mc Luhan susţine că lectura unui text în alfabet fonetic a avut repercuţii profunde. Tipul de relaţii între ochi şi creier pe care ea a ajuns să-l cristalizeze cu timpul (progresiv cu alfabetizarea) s-a resfrînt, în primul rînd, asupra aprehendării perspectivale. El tăgăduieşte afirmaţia conform căreia omul medieval avea această percepţie, dar artistul medieval nu reuşea să creeze convenţia necesară figurării ei. După el, omul medieval pur şi simplu nu avea această percepţie perspectivală şi acest concept. Lectura, supunînd ochiul unui efort nou, a sfîrşit, pe de-o parte, prin a-i da o funcţie privilegiată în contextul senzoriului uman, iar, pe de alta, prin a-i descoperi şi a-l face să poată aprehenda perspectiva. După el, primitivii care nu ştiu să citească sau copiii nu o au nici ei. Veacul nostru, care printre altele a mai primit şi denumirea de veacul unu al imaginii, marchează, după Marshall Mc Luhan, începutul ieşirii din galaxia Gutenberg. Or, s-a observat că, în epoca televiziunii, copiii care au privit, încă din vîrsta preşcolară, emisiuni de televiziune, cînd ajung să citească, vizualizează altfel pagina decît ceilalţi, mai global. (E desigur sarcina fiziologilor, psihologilor şi etnografilor să verifice, prin teste, asemenea aserţiuni).

Dar mai sînt şi argumente de un alt ordin. Astfel Françoise Choay atrage atenţia asupra următoarelor fapte: « Spaţiul vid nu există. Orice parte neconstruită nu e mai puţin semnificativă; fapt pe care limba greacă îl traduce foarte bine tocmai pentru că ea nu posedă nici un cuvînt care să desemneze spaţiul, ci doar cuvîntul topos, care înseamnă loc». Or, îţi aminteşti că, cu mult mai înainte ca aceia care se ocupă de semiologia urbanismului să fi făcut asemenea afirmaţii, Paul Cézanne observase că şi în pictură, contrar preceptelor academiştilor, nu există goluri, că aşa-zisele goluri, adică spaţiile dintre două obiecte sau fiinţe figurate în compoziţia imaginii, deşi vide, fac parte integrantă din arhitectura maginii şi ca atare, oricît de paradoxal ar părea, trebuiesc construite (ceea ce a avut drept consecinţă schimbarea fundamentală a premiselor artei figurării spaţiului şi deci a artei compoziţiei). Cézanne primul intuise importanţa a ceea ce teoreticienii actuali ai picturii numesc « l'entre-deux », intuise că, în ultima instanţă, şi această parte neconstruită este semnificantă, ba chiar mult mai semnificantă decît s-ar crede. Iar cubiştii, futuriştii, anumite categorii de abstracţionişti etc. aveau să dezvolte, teoretic şi practic, acest « entre-deux », căutînd a-i spori necontenit sarcina semnificantă. Dacă, acum, ne reîntoarcem la teatru, ce observăm? Mai întîi revolta împotriva cutiei scenice moştenite din Renaştere, apoi refuzul de a se mai exprima în termeni de lungime, adîncime şi înălţime, atunci cînd e vorba de exprimarea felului în care eroii-interpreţi resimt spaţiul, ci în termeni de sus-jos, înainte-înapoi, la dreapta-la stînga, «adică topologic» şi, în sfîrşit, tendinţa de a înlocui conceptul de spaţiu scenic cu acela de loc scenic. Cred că eşti sensibil atît la această înlănţuire de afirmaţii şi, de asemenea, la faptul că specialiştii, investigînd compartimente diferite ale creaţiei, au ajuns, uneori simultan, alteori cu un decalaj destul de redus, la concluzii şi formulări mai mult decît similare.

Dar, îngăduie-mi să revin la problema teatrului. De la Antonin Artaud încoace şi, aş îndrăzni să spun, paralel cu progresele înregistrate în ieşirea din galaxia Gutenberg, contemporanii noştri au înţeles că, fără a tăgădui sau a diminua importanţa textului literar, teatrul, în desfăşurarea lui vie, nu mai poate fi redus la acesta, că Shakespeare citit şi Shakespeare jucat sînt două realităţi la fel de diferite ca şi Acropole văzută cu ochii tăi proprii şi Acropole povestită de un conferenţiar care face şi proiecţii. Contemporanii noştri au înţeles de asemenea că elementele spectacolului — locul scenic, scenografia, textul literar, gestica etc. — nu trebuie să rămînă monade rînduite în cutia moştenită din Renaştere, ci să fuzioneze într-o sinteză semnificantă.

Oricare ar fi diferenţele şi diferendurile dintre dramaturgi, dintre regizori etc., ei sînt unanimi în recunoaşterea acestei realităţi, a acestei necesităţi fundamentale. De asemenea, oricare ar fi diferenţele şi diferendurile dintre factorii de care depinde spectacolul, cu toţii vor astăzi să contribuie a declanşa în spectator « une prise de conscience», să contribuie la scoaterea lui din alienare, la dezvoltarea sa ca totalitate umană. Pînă acum, teoreticienii teatrului au fost cu exclusivitate atenţi la ceea ce desparte să spunem de pildă teatrul absurdului, de acela conceput şi creat de Brecht. Puţini au fost aceia care şi-au pus întrebarea dacă, totuşi, între aceste direcţii, care par atît de antagonice, nu ar exista şi unele elemente comune. Poate că aici s-ar putea aplica distincţia dintre «limbaje» şi « limbi » cu rezultate surprinzătoare.

Din clipa în care teatrul redevine, chiar şi în galaxia Gutenberg, un limbaj specific, o sinteză semnificantă, el redevine pasionant. Mai pasionant decît cinematograful. Să fim drepţi. Cinematografia mondială, dacă numără 30 de cineaşti de o valoare autentic majoră. Să fim drepţi. Gramatica, sintaxa, stilistica filmului, deşi au beneficiat de orizonturile deschise de celelalte compartimente ale creaţiei (inclusiv teatrul şi televiziunea) sînt într-o carenţă penibilă, nu s-au mai îmbogăţit decît extrem de puţin, infim. Şi aşa cum se desenează situaţia lor, nici nu prea văd, la orizont, speranţa vreunor schimbări. Dar să spunem că vor ieşi din această stagnare (infime şi infinit de lente acumulări cantitative, variaţii pe aceeaşi temă, eclectism etc.).

Pasiunea mea va fi întotdeauna declanşată de artele, artiştii şi operele care îşi propun să-l ferească pe om de claustrarea în găoacea degradantă a individualismului, să-l scoată din singurătate şi alienare, să-l reînşurubeze organic în viaţa comunităţii, a cetăţii, să-l plaseze din nou, pentru a folosi un termen din tehnologie, în fluxul continuu al unei umanităţi reînnoite.

Or, cred că teatrul contemporan schiţează voinţa atingerii unor asemenea obiective. Nu spun că doar el manifestă această tendinţă. Cred însă că el are în mînă mai multe atuuri. Chiar dacă invenţia hologramei (fotogramă realizată şi citită sub o emisie de laser şi care dă perfect iluzia tridimensionalităţii realităţii obiective), va duce, de la filmele de un metraj extrem de redus realizate pînă acum, prin perfecţionări succesive, la filme artistice de lung metraj, acestea vor rămîne totuşi imagini, spectacole conservă, adică vor fi lipsite de prezenţa efectivă a interpreţilor.

Nu e suficient să afirmăm că şi teatrul şi cinematograful sînt sinteze vizual-auditive, pentru a putea încheia afirmînd că, aşadar, dispun de aceleaşi resurse.

Să presupunem că cinematograful va ajunge să poată manipula culorile la fel de liber şi de expresiv precum o fac scenografii, că graţie laserului va cîştiga cea de a treia dimensiune şi că, aşa cum prevăd unii fizicieni, unii electronişti, pînă şi ecranul va dispărea, pe scurt, că vom atinge situaţia visată de Jules Verne în Castelul din Carpaţi. Considerînd toate acestea drept cîştigate, nu putem uita că prezenţa actorului va rămîne, chiar şi în aceste condiţii, simulată (nu efectivă). Or, teatrul rămîne un ceremonial profan care necesită prezenţa oficianţilor şi nu înlocuirea lor cu ceea ce egiptenii numeau Ka (dublul). Fără să mai vorbim de faptul că prezenţa lor nu poate să nu aibă repercuţii

imediate asupra calității comunicației, în timp ce cinematograful sau tot ceea ce în televiziune e realizat prin telerecording sînt spectacole în conservă, teatrul și televiziunea în direct sînt asemenea unui ceremonial care nu preexistă intrării spectatorului în sală sau așezării lui în fața telereceptorului. Or, așa cum remarcă Marshal Mc Luhan, telespectatorii care au văzut pe micul ecran, în direct, împușcarea lui Oswald, au fost într-o stare de sincronism cu drama. Dar sincronismul, chiar și de acest tip, la distanță, depășește vizualizarea unui film. Cu toții spunem: am fost la cinematograf și am văzut un film. Nimeni nu spune: am asistat la un film. De aceea și telespectatorii care aproape că asistaseră la uciderea lui Oswald au fost altfel șocați decît cei care au văzut, după aceea, scena în jurnale de actualități cinematografice.

Teatrul, ca limbaj specific, ca sinteză semnificantă, ca ceremonial profan angajat în procesul de redimensionare spirituală și socială a omului, mă pasionează de aceea cu osebire. Și evident că de aceea nici scenografia nu-mi poate rămîne indiferentă.

H.H.: În lumina celor spuse, cum ai defini scenografia?

E.S.: Definiția nu îmi aparține mie, ci lui Jacques Poliéri: «Scenografia este arta organizării spațiului de emisie, precum și a spațiului de recepție a spectacolului». La această definiție aș mai adăuga că scenografia, parte integrantă a limbajului teatral, are, în desfășurarea spectacolului, un rol integrator. Ceea ce nu exclude, ci, dimpotrivă, impune colaborarea, ba chiar subordonarea față de regizor. Dar această problemă a raporturilor dintre factorii care participă la închegarea spectacolului teatral ca sinteză semnificantă deschide o seamă de alte probleme deosebit de spinoase, în care n-aș prea vrea să intru.

Totuși, să-ți semnalizez una din ele. În cinematograf se vorbește de așa-numitul «cinéma d'auteur». Există cu alte cuvinte filme ale căror scenarii, a căror regie, al căror montaj, ale căror dialoguri se datorează unei singure persoane (René Clair, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, ca să dau cîteva nume la întîmplare). Or, se poate oare vorbi și în domeniul teatrului, înțeles ca mai sus, de ceva similar? (Experiențele făcute în acest sens nu sînt nici numeroase, nici suficient de concludente: spectacole date de The Living Theater, happenings-uri etc.). Cu toate că și sub acest aspect există motive care să justifice optimismul, de abia cînd vom fi siguri de posibilitatea realizării în teatru a ceva echivalent cu «le cinéma d'auteur», ne vom da seama, pe viu, adică analizînd nu anatomia în piese detașate a spectacolului, ci fiziologia lui, de cum trebuie să funcționeze colaborarea dintre factorii determinanți ai spectacolului teatral, de relațiile cu adevărat optime ce trebuie să existe între ei. Deocamdată să ne mulțumim a lua în considerație afirmația făcută de Hélène Parmelin și anume că scenograful este primul care vede spectacolul ca o concatenare de culori — obiecte și culori — costume în acțiune (recitare). Desigur, deocamdată nu am pus decît problema relației scenograf-regizor. Dar poate că la fel de importantă și de urgentă e punerea problemei scenograf-dramaturg (sau, mai bine spus, dramaturgie). Dar, după mine, ea este o problemă inclusă în prima. În orice caz, după regizor și după înțelegerea proprie a creatorului scenograf, scenografia poate să se dezvolte divers: acompaniament, paralelism, convergență care accentuează, subliniază, reliefează, revelînd armonicele din subtext ale unei dominante clar exprimată de text, contrapunctic pentru a sugera contradicțiile, divergent pentru a demasca ș.a.m.d. Dacă iei în considerație multiplicitatea acestor raportări diverse la text, toate determinate de aceeași dorință de a-i actualiza toate latențele, de a-i întrupa, adică de a face sensibile toate implicațiile lui ascunse etc., îți dai seama de necesitatea ca scenograful să varieze, adecveze, moduleze mereu viziunea, limbajul, mijloacele tehnice etc. În ultimă instanță, un scenograf trăiește întotdeauna sub semnul lui Proteu, fără ca aceasta să-i anuleze personalitatea, să-i distrugă profilul său recognoscibil, ceea ce francezii numesc «ghiara» lui, amprenta lui de neconfundat.

H.H.: Încep să pricep de ce scenografia este o artă prin definiție paradoxală.

E.S.: Da, aș spune că e domeniul de elecțiune al paradoxului, un domeniu din care poate că mai mult decît din oricare altul trebuiesc eliminate absolutizările. Însăși istoria experimentelor scenografice ne obligă să avem această atitudine. Căci, inutil să le mai enumăr în succesiunea lor cronologică, o vreme scenografia a fost înainte de toate pictură — chiar și azi unii îi mai spun pictură de teatru, — altă vreme construcție plastică sau, pentru a folosi un termen mai apt să îmbine referirea la sculptură cu referirea la arhitectură, «tectonică» etc. La fel, într-o vreme a predominat viziunea «penelului de lumini», abuzivă la epigonii lui Max Reinhardt, cum unii au recomandat o lumină dreaptă și egală, menită a exclude orice efect de clar-obscur, orice sentimentalism romanțios (Brecht, Frisch), în timp ce alții au creat, dimpotrivă, un loc scenic total întunecat, din care, prin jocul proiectoarelor, se disting doar fragmentele de obiecte, personaje, gesturi necesare, ca și cum tot spectacolul ar fi un montaj de planuri medii și prime, obținut nu prin mișcarea camerei de luat vederi, nu prin transfocator etc., ci prin proiectorul care, dintr-un cadru întunecat, izolează, scoate în prim plan etc. Și aceasta ca să nu mai vorbim de «lanterna magică» a lui Svoboda, a colaboratorilor și continuatorilor lui, de introducerea în scenă a unor obiecte cinetice etc., etc. Ceea ce mă face să spun că scenografia e și pictură, dar nu e numai pictură, e și sculptură, dar nu e numai sculptură, și așa mai departe. Poate fi pe rînd fiecare dintre acestea sau, uneori, dacă o îngăduie textul, poate fi toate acestea, în aceeași piesă, împreună. Sau, ca să mă exprim în alți termeni, ceea ce André Lhote numea invariantele plastice ale picturii. Adică faptul că un tablou nu poate fi lucrat după două premise care se bat cap în cap, de pildă și în clarobscur și în viziune impresionistă sau fauve, fără să devină un hibrid, un monstru, există și în scenografie, dar aici ele sînt altele și mult mai largi (din anumite unghiuri de vedere, sub anumite aspecte), cum de altfel e și firesc să fie într-o artă și tridimensională și a succesiunii. Din toate acestea cred că, pe lîngă caracterul paradoxal menționat, asupra căruia nu mai vreau să insist, se mai poate deduce ceva și anume că, dintre toate compartimentele creației, regia de teatru și de film și scenografia sînt cele care cer cel mai mult lucrătorilor pe tărîmul lor o formație multilaterală, teoretică și practică, un politehnism creator. Felul în care se desfășoară programul de învățămînt al secției de scenografie a Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» caută să țină seama de această necesitate a unei formări multilaterale. Dar, dacă ai asculta cum văd eu în viitor un asemenea program, ai crede că am pierdut cu totul simțul realului. Ceea ce știi ce înseamnă în traducere liberă. Aș introduce, pe lîngă tot ce există acum — și crede-mă că sînt aproape toate disciplinele necesare — optică, mecanică, cursuri de electricitate etc. Ba chiar cursuri de teoria ansamblurilor și bionică. Poate că toate acestea sînt acum premature, dar drumurile pe care se angajează spectacologia în epoca modernă le vor face, într-un viitor nu prea îndepărtat, necesare.

H.H.: Dacă crezi asemenea lucruri despre scenografia ca parte integrantă și avînd un rol integrator în desfășurarea spectacolului, ce crezi atunci despre expozițiile de scenografie?

E.S.: Am spus-o: cred că nu există nimic mai paradoxal și mai aleatoriu decît o expoziție de scenografie. Sau, mai precis, decît expozi-

țiile de scenografie organizate așa cum a fost organizată, de pildă, ultima. Ce ai spune despre o expoziție de fotograme din filme, care s-ar intitula retrospectiva filmului românesc? Întrebarea mea conține în mod voit exagerare și provocare, tocmai pentru a face sensibil un hiatus.

Organizată așa, expoziția, chiar cînd conține și machete sau elemente de mobilier și costume care au figurat în reprezentație, e o expoziție de tot ce vrei — pictură, machete, mobilier teatral, costume etc. — numai de scenografie nu. Ca să nu crezi că bat cîmpii, îngăduie-mi să-ți atrag atenția asupra cîtorva lucruri. Să luăm, de pildă, problema machetelor. Scenograful care face machete micșorează ceva pe care, de fapt, el l-a văzut la scara 1/1. Vizitatorul expoziției vede macheta, știe că în spectacol are de-a face cu altceva, cu mult mai mare, dar macheta nu-i poate declanșa cea mai redusă aproximare a acestui altceva. Știi, Matisse, mergînd pe urmele unor tradiții străvechi în pictura murală, spunea că orice schimbare de scară impune o altă compoziție. Altfel spus, există două drumuri: unul eronat: să vezi în mic și să mărești, drumul nu al tradiției marilor frescari, ci al ceea ce am putea numi « intermezzo-ul academist», și altul just și fecund: să vezi în mare și să micșorezi, pentru ca pe perete să nu mai fii obligat să schimbi compoziția. De altfel, poate că ai auzit în argoul frescarilor expresia: «caută pe perete». La aceasta, adică la faptul că macheta falsifică senzația de spațiu, loc scenic, de compoziție, de cromatică, lumină etc., se mai adaugă faptul că în spectacol, dacă ceea ce am numit culorile-obiecte rămîn în scenă, în schimb culorile-costume intră și ies din aceasta, modificînd astfel necontenit contextul spațial, compozițional, cromatic, luministic etc. De aceea, aceleași obiecte și aceleași costume au o valoare în scenă, în timpul desfășurării spectacolului, și cu totul alta în expoziție. Mai precis, în spectacol, ele nu sînt natură moartă, ci sînt « dramatis personae» (personaje ale dramei, comparși, catalizatori, adesea chiar unelte ale destinului), dar în expoziție sînt natură moartă, recuzită etc., fiindcă au intrat în alt sistem semiologic și au pierdut în general cea mai mare parte a sarcinilor lor semnificante.

H.H.: Am impresia că după tine o expoziție de scenografie este cu neputință.

E.S.: Departe de mine o asemenea opinie. Cred, dimpotrivă, că o expoziție de scenografie e posibilă, dar în anumite condiții care, trebuie să recunosc, devin extrem de costisitoare. N-am avut timp să vorbesc mai mult cu Paul Bortnovski despre felul în care vede el organizarea unei expoziții de scenografie. Dar din crîmpeiele pe care mi le-a comunicat în fugă, n-am impresia că ne deosebim prea mult în păreri.

Într-o expoziție de scenografie nu aș expune prea mult. M-aș mulțumi cu scenografia executată pentru cîteva piese și, dacă bugetul acordat pentru organizare mi-ar permite, în timpul cît este deschisă expoziția aș împrospăta mereu materialul. Dar, în cazul în care aceste condiții ar fi cîștigate, aș expune absolut toate etapele în cursul cărora se cristalizează scenografia reală, de la schița de idee pînă la construcția scenică sub luminile reale etc. Aș merge, după cubajul sălii de expoziție, cît mai aproape de scara 1/1, dacă aceasta mi-ar fi total interzisă. Apoi, o dată pe săptămînă, cu deținătorii rolurilor din reprezentație aș prezenta publicului o secvență și anume aceea care, desfășurîndu-se în locul scenic cristalizat, îl valorifică cel mai bine. Nici n-ar fi nevoie să procedez așa pentru toate piesele. Mi-ar fi suficientă urmărirea meticuloasă a etapelor de cristalizare scenografică și de funcționare scenografică doar pentru una din piese. Cred că numai în felul acesta s-ar putea evita neînțelegerile, erorile de apreciere pe care le declanșează expozițiile de scenografie la cei care — laici sau specialiști — nu au văzut și spectacolele respective: un proiect care în expoziție nu place (nu place sub raport pictural, grafic etc.) poate să fi stat la temelia unei realizări scenografice superbe, revoluționare și vice versa. Numai așa publicul va ajunge să sesizeze caracterul funcțional al scenografiei, partea și rolul ei în spectacol, realele ei sarcini semnificante etc.

H. H.: Ce-ar fi acum să revenim la ultima expoziție? Mai precis nu la modul cum a fost organizată, ci la valoarea ei propriu-zisă.

E.S.: Expoziția a fost organizată în pripă. O seamă de scenografi de prestigiu, din motive pe care n-am ajuns să le cunosc în întregime, nu au trimis lucrări. Am fost președintele juriului și pot afirma că începînd cu mine, cu toții am fost indulgenți, poate chiar prea indulgenți. Din toate aceste pricini, ultima expoziție nu a reușit să dea o imagine exactă a marilor realizări ale scenografiei românești.

H. H.: Dar în fond ce crezi despre scenografia noastră?

E.S.: În regimul nostru s-au realizat, pentru dezvoltarea vieții teatrale, lucruri la care oamenii de teatru de dinainte de eliberare nici nu îndrăzneau să viseze. Mi-am petrecut cel puțin douăzeci de ani într-o urbe care a dat țării mulți intelectuali, Brăila. Urbea mea avea școli cu dascăli eminenți, avea biblioteci destul de bine aprovizionate, avea cercuri culturale, avea cinematografe care dădeau filme în premieră pe țară etc. Dar nu avea un teatru permanent. Un entuziast, un apostol, Mișu Fotino, a alcătuit o companie, un început de teatru permanent. Dar, cu toate sacrificiile consimțite, acceptate cu eroism, n-au putut rezista prea mult. Ce să mai vorbim despre scenografie! Ca și pe vremea lui Asachi, companiile recurgeau la decoruri tip, bune pentru mai multe piese și care, cînd compania se desfăcea, erau trecute altei companii. Că aveam și atunci forțe, o dovedesc realizările unor artiști ca Aurel Jiquidi, Ion Sava, Victor Ion Popa ș.a. Dar scenografia românească propriu-zisă este o creație a regimului nostru (inclusiv crearea la institutele de arte plastice din București și Cluj a unor secții de scenografie).

Dar a trebuit să răspundem urgent unui prea mare număr de nevoi deodată. Și asta într-o vreme în care, pe plan mondial, teatrul se află într-un fel de mișcare irezistibilă, într-o fluiditate necunoscută de pildă în veacul trecut. Și cînd spun aceasta, mă gîndesc întîi la însăși arhitectura spațiului de emisie și la dotarea cu mașini scenice, baterii de proiectare, aparate pentru proiecție fixă și pentru proiecție continuă, instalații de stereofonie și cîte altele.

Or, cu toate sacrificiile făcute de stat, scenografii noștri au fost nevoiți să lucreze în cutia scenică moștenită din Renaștere și destul de improprie realizării exigențelor regizorilor, scenografilor etc. moderni, nu au dispus decît parțial de mijloacele tehnice menționate. Și totuși, într-un răstimp scurt, țara noastră a ajuns să aibă o pleiadă de scenografi de o valoare artistică absolut ieșită din comun, care, cu o ingeniozitate uneori uluitoare, cu un gust sigur, cu o pasiune nedezmințită, nu numai că au reușit să palieze lipsurile amintite, ci au creat totodată o scenografie românească, modernă ca spirit și de o remarcabilă sarcină semnificantă. Scenografia a atras creatori din cele mai diverse ramuri ale artelor plastice, arhitecți, pictori de șevalet și muraliști, graficieni (ca să nu mai vorbim de cei pregătiți în secția specială a institutelor noastre de arte plastice). Dar noi nu am făcut destul pentru popularizarea acestor succese ale scenografiei noastre. Cehoslovacii publică un periodic de specialitate, Acta scenographica, de circulație internațională. La noi, chiar în revista noastră, articolele închinate scenografiei românești și problemelor ei sînt rare. Dar, ceea ce este mai regretabil, cu rare ex-

cepții, referirea la scenografie în cronicile dramatice nu a ajuns să capete ponderea ce i se cuvine, fapt care se poate explica prin aceea că puțini dintre confrații noștri de la cronica dramatică au o cultură artistică (în sensul de arte plastice). Doar în Scînteia am citit mai des cronici teatrale care dădeau importanță scenografiei spectacolului. Din asemenea motive, nu pot să mă abțin de a saluta cu respectul cuvenit activitatea depusă de Ștefan Noris, pionier pasionat al scenografiei românești, pentru popularizarea acesteia prin expoziții. Chiar dacă nu au existat întotdeauna o concepție riguroasă, o pregătire pe îndelete, condiții etc.

H. H.: Dintre toate varietățile de scenografie, care e aceea care ți se pare că s-a dezvoltat mai mult și mai bine la noi?

E.S.: Neîndoielnic, scenografia de ceea ce francezii numesc « teatru de proză ». În afară de artiști care se afirmaseră și înainte de eliberare, Al. Brătășanu, Jules Perahim, Ștefan Noris, ca să menționez la întîmplare cîteva nume, în regimul nostru s-au afirmat Ovidiu Bubulac, Liviu Ciulei, Mircea Marosin, Dan Nemțeanu, Ion Oroveanu, Mihai Tofan, Elena Veakis ș.a.

H. H.: Dar scenografia teatrelor de păpuși și marionete?

E.S.: Aceasta era absolut inexistentă înainte de eliberare. Astăzi e ilustrată de un artist ca Ștefan Hablinski, admirabil și în această expoziție din urmă, de Mioara Buescu. Din motive necunoscute mie, în expoziția de care vorbim, scenografia pentru teatrele de păpuși și marionete s-a prezentat însă mai slab. În afară de excepțiile menționate, ceilalți, chiar cînd expun lucrări corecte, par a bate pasul pe loc. Dar acesta e un domeniu care poate fi destul de repede și de ușor revigorat prin atragerea unor artiști ca Geta Brătescu, Valentina Bardu, Mireille Sîmboteanu (creatoare de păpuși de un gust rafinat, de un umor plin de lirism).

H. H.: Și scenografia de operă?

E.S.: În expoziție se află mai multe lucrări meritorii. Mai multe ca înainte. Dar în general, eu cred că scenografia noastră de operă e mai puțin îndrăzneață, mai puțin modernă. Proiectele sînt impregnate de un duh romanțios, autorii lor par seduși de o picturalitate insuficient de funcțională, de penelul de lumini etc. Îndrăzneala afirmată de Jules Perahim în proiectele pentru Oedip de George Enescu nu a găsit imitatori.

H. H.: Știu că pe vremuri te-ai ocupat cu cinematograful. Ce crezi despre scenografia noastră de film?

E.S.: Problema scenografiei e una din cele mai încurcate. Chiar și peste hotare, unde discuțiile sînt la început și nu se deslușește cu limpezime specificul ei, profilul ei propriu. În acest domeniu problemele sînt încurcate din cauza caracterelor proprii cinematografului, ca de pildă faptul că el, ca mijloc specific de înregistrare și restituire (prin proiecție) a imaginii unui mobil, unui obiect sau unei ființe în mișcare, are o altă fluență decît teatrul, creează un timp cinematografic de neconfundat cu timpul teatral, toate acestea condiționînd la rîndul lor alte relații între ce e mobil și ce nu este. Apoi, cinematograful este încă o artă a bidimensionalului, tridimensionalul fiind aici doar sugerat. Pe urmă, se filmează în exterior, prin transparență, se recurge la trucuri etc. Introducerea culorii a complicat și mai mult lucrurile. Singurii teoreticieni care au pus problema culorii în cinematograf în termeni corecți: Eisenstein, Dreyer, Brunius. Singurii cineaști care au dat soluții artistice acestei probleme: Jean Renoir, dar mai ales Ciuhrai (Al 41-lea), Visconti (Senso), Antonioni (Deșertul roșu). În ce privește scenografia noastră de film, am lăudat cea realizată de Ion Oroveanu pentru Harap Alb. Interesante decorurile lui A. Filip și N. Teodoru pentru Tudor Vladimirescu (sentiment al spațiului și capacitate de evocare a epocii), somptuoase cele realizate de Liviu Popa pentru Dacii, sobre, funcționale, de o eficientă forță dramatică cele ale lui Giulio Tincu pentru Pădurea spînzuraților.

Problema sugerării celei de a treia dimensiuni se pune tot atît de acut, dacă nu și mai acut, în scenografia pentru emisiile de televiziune (emisii din studio). Dintre expozanți, cel care mi s-a părut că a înțeles mai bine acest lucru a fost Zamfir Pasula (scenografie pentru Concert ritmic).

H.H.: Și care ți se pare că e domeniul în care stăm cel mai prost?

E.S.: Neîndoielnic, cel al scenografiei pentru teatru de estradă. Vizitatorii expoziției nu au avut de unde să știe ce cantitate de lucrări aparținînd acestui gen am fost nevoiți să respingem. Incompetență, lipsă de seriozitate, un gust execrabil. De aceea am și regretat atît de mult absența singurului artist în acest domeniu, George Voinescu.

H.H.: Fără să faci o adevărată dare de seamă asupra expoziției, dă-mi cîteva exemple de probleme prost puse sau prost soluționate, cîteva exemple de realizări valoroase.

E.S.: Un exemplu de neînțelegere a unor probleme au constituit-o, după mine, decorurile realizate de un scenograf transilvănean pentru piesa lui Arthur Miller, Vrăjitoarele din Salem. Autorul înțelesese eronat probleme ca aceea a «anacronismului expresiv» (soluționată teoretic și practic magistral de Peter Brook cu ocazia punerii în scenă a Regelui Lear de W. Shakespeare) și ca aceea a stilizării. Construcțiile din spațiul scenic erau de un anacronism inexpresiv, iar stilizarea excludea orice referire la arhitectura epocii și locului. Or, piesa lui Miller nu e o dramă metafizică, nu ne vorbește de o condiție umană imuabilă, nu consideră intoleranța ca un dat fundamental al ființei umane și ca atare supra-istoric,a-istoric, etern, imuabil, ci, dimpotrivă, ca secreția unor societăți bine precizate istoric, ca un fenomen social-istoric, ca o conduită istoric determinată.

Exemplu pozitiv: scenografia realizată de Paul Bortnovski și Ovidiu Bubulac pentru Regele moare de Eugen Ionescu. Un fel de baroc al ruinei evocă dezagregarea (și se știe că barocul se înalță pe o meditație asupra morții). În această morfologie dinamică, precum e întreaga morfologie a barocului, cîteva puncte fixe, imobile, obiecte aduse în « gros plan » care s-au sustras deocamdată ruinei, deși sînt și ele atinse de o ascunsă cangrenă. De asemenea ar merita comentate amplu realizări valoroase ca acelea ale lui Liviu Ciulei pentru Intrigă și iubire (de un admirabil sentiment al spațiului și de o articulare a planurilor în adîncime care conferă o grandoare pregnantă ansamblului), ale lui Mircea Marosin (decoruri și costume pentru Oedipus rex, ușor influențate de pictura lui Massimo Campigli, dar sezisante printr-un fel de primitivism tragic, fascinante), ale lui Dan Nemțeanu pentru Scaunele (asupra cărora nu mai revin pentru că le-am comentat în Contemporanul), ale Elenei Veakis pentru Io Mircea Voevod, Hedda Gabler și Dansul morții etc.

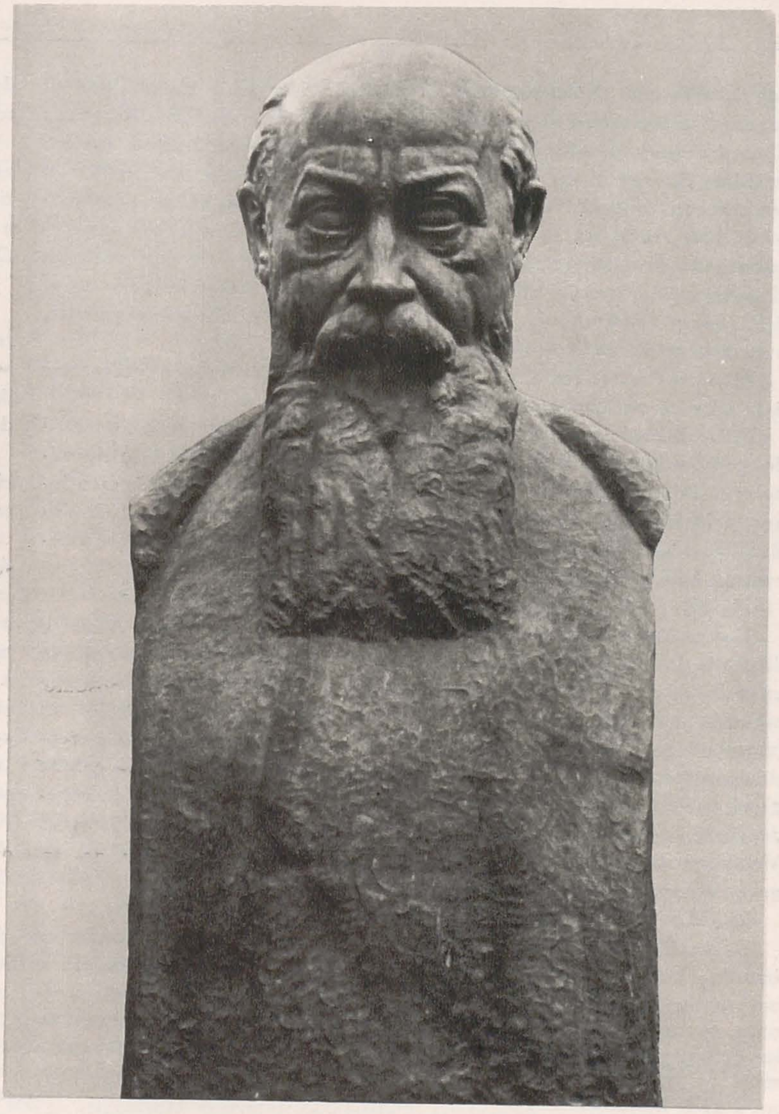
H.H.: Dar expoziția nu a adus afirmarea vreunor tinere talente, anumite promisiuni?

E.S.: Ba da. Și încă destul de numeroase. Dacă las la o parte artiștii care s-au făcut cunoscuți în ultima vreme (V. Popov, Lucu Andreescu etc.), voi menționa dintre cei foarte tineri pe Silviu Ioniță, de o mare subtilitate în decorurile pentru Wozzek, pe Vintilă Făcăianu, pentru decorurile la Mitică Popescu și Cîntice țigănești, pe Maria Rosetti pentru decorul în viziune constructivistă la Meșterul Manole de Lucian Blaga. Dintre autorii de costume, Radu Boruzescu, încă student, se anunță ca o mare speranță. Grafician puternic, plin de vervă, cu imaginația figurilor și costumelor interpretate, cu un viu simț al culorii. Apoi Ioana Gărdeacu, exactă și expresivă în costumele pentru Moartea lui Danton de Büchner, și Rodica Prato, sensibilă și cu vervă lirică în costumele pentru Ondine de Jean Giraudoux.

OSCAR HAN

PETRU COMARNESCU

OSCAR HAN: Constantin Brâncoveanu — bronz (piaţa Sf. Gheorghe, Bucureşti)



OSCAR HAN: Nicolae Iorga — bronz (Muzeul Zambaccian)

Situaţia sculpturii noastre, în anii premergători primului război mondial — cînd şi-au făcut debuturile Han, Jalea, Medrea — era cu totul precară. Brâncuşi şi Paciurea erau neînţeleşi, cînd îşi expuneau operele la asociaţia Tinerimea artistică sau la saloanele oficiale, iar sculptorii mai apreciaţi pe atunci de către oficialităţi şi comanditari (mai ales de portrete şi monumente funerare) erau Fritz Storck — artist cu certe merite, dar nu monumentalist şi nici prea variat ca viziune, — Oscar Spaethe, D. Mirea, Filip Marin, D. Măţăuanu, I. Iordănescu, I. Mateescu.

Nici atunci şi nici mai înainte, talentele nu lipsiseră în sculptură, deşi aici aveam o tradiţie mai puţin bogată. Karl Storck fusese mai mult decît un bun meşteşugar, iar Ion Georgescu, Vladimir Hegel, Carol Storck, Şt. Ionescu-Valbudea şi Dem. Tronescu au creat cîteva monumente şi compoziţii statuare remarcabile. Dacă acestora nu le-ar fi fost preferaţi, pentru statuile publice, unii sculptori academişti sau doar buni meşteşugari, ca Mercié, Dubois şi Romanelli, desigur că dezvoltarea sculpturii monumentale ar fi fost alta. Au mai existat talente cu bune începuturi ca D. Chipăruş, Chiciu, H. Boambă, care au căzut în rutină sau banalitate, ori s-au rătăcit prin străinătăţi, cum a fost cazul lui Chipăruş, devenit maestru la porţelănăriile Sèvres, şi al acelui mare artist ocazional, C. Gănescu, autor de portretizări cu forţa expresivă a lui Daumier. Numărul talentelor, dar şi al nerealizărilor şi ratărilor este mai mare decît îl înregistrează istoriile sculpturii noastre, scrise pînă acum. Am văzut unele lucrări de început ale lui Chipăruş, Chiciu sau Boambă cu totul deosebite.

Exista la « corifeii » care conduceau destinele artei noastre — şi care fireşte nu erau Luchian, Petraşcu, Pallady, Dărăscu sau Paciurea — o mentalitate de automulţumire, de bizuire pe procedee devenite clişee,

OSCAR HAN: Sărutul — bronz (Muzeul Zambaccian)

de rămînere pe bietele poziţii ale unui debut promiţător. Criticul Marin Simionescu-Rîmniceanu a descris pe ton polemic situaţia de atunci într-un articol intitulat Către Tinerimea artistică din 1916, publicat în Noua Revistă Română şi reprodus în cartea sa Necesitatea frumuseţii (1925). Citām doar începutul: « Se pare că în România de astăzi s-a ajuns să se înţeleagă prin personalitate în artă, putinţa unui ins de a reedita timp de o viaţă prima sa manifestare care a plăcut». Exagerînd puţin, astăzi, am spune contrarul: unii înţeleg prin personalitate în artă putinţa de a se schimba peste noapte, de a picta sau sculpta într-un an într-alt fel decît în anul precedent. Marin Simionescu-Rîmniceanu făcea aluzie la mulţi artişti care în 1916 pictau cam ca în 1902 — 1904, cînd debutaseră la Tinerimea artistică, amintindu-i pe Kimon Loghi, Verona, Strîmbu, Vermont, Ştefan Popescu.

Acestea se potriveau şi multora dintre numiţii sculptori, care repetau în serie « capete de expresie», îndulcite şi mărunţel idealizate, scene de gen cu îndoielnic gust, banale monumente funerare.

Ce luptă au trebuit să dea cu ei înşişi şi cu oficialităţile de atunci, sau dintre cele două războaie mondiale, Han, Jalea, Medrea, spre a depăşi mentalitatea rutinieră, mulţumirea cu o sculptură banală, nesemnificativă pentru adevărurile şi idealurile poporului, sau pentru a combate academismul, naturalismul şi rămăşiţele de semănătorism idilic, reprezentate, acestea, mai ales de D. Mirea. Scîrbit de neînţelegerea cu care era înconjurat, neajutat chiar de către cei care îl apreciau, Paciurea se retrăsese în atelierul său, creind acele stranii himere, încă insuficient apreciate şi astăzi.

Han, Jalea şi Medrea s-au dovedit mai combativi. Ei au impus între cele două războaie mondiale monumentalitatea în sculptură.

CAR HAN: Portret — ghips
CAR HAN: Elegie (detaliu) — bronz (Muzeul Zambaccian)
CAR HAN: Tonitza — bronz (Muzeul de artă al Republicii)

Ajutat de talentul său de virulent polemist, (pe linia Arghezi, Cocea), Oscar Han a publicat răsunătoare articole, în care a atacat pe cei care unelteau din culise distribuirea comenzilor şi premiilor, pe unele personaje influente, aliate în confrerii şi bisericuţe. Dintre artiştii noştri, Han şi Tonitza au fost cei mai combativi polemişti, spre deosebire de Şirato, excelent critic, dar care se situa pe poziţii mai ştiinţifice. Istoria criticii va judeca măsura în care Han şi Tonitza au avut dreptate în atacurile lor, dar este cert că — în pofida unor greşeli, unor exagerări şi violenţe polemice — lupta lor a fost necesară şi a contribuit la crearea unei atmosfere culturale, la întronarea unei seriozităţi în judecăţile de valoare şi a unor exigenţe artistice mult mai mari.

Dacă Han s-a răfuit adesea pentru cauze înalte, uneori însă şi de dragul de a se război, de dragul polemicii în sine — greşind — în genere el a contribuit la luminarea conştiinţei valorilor. Faţă de Paciurea, el şi-a arătat preţuirea şi înţelegerea mai mult decît oricare dintre elevii acestuia (v. volumul Paciurea — tipărit în 1935, precedat de articolul publicat în timpul vieţii artistului, adică în 1927, cînd lui Paciurea i s-a acordat cu greu premiul naţional). De asemenea, a contribuit la preţuirea multor artişti, de la Luchian la Pallady şi de la Ion Georgescu la Vladimir Hegel, precum şi la cunoaşterea diferenţiată a lui Rodin şi Bourdelle. Autor al unor volume de critică şi istoria artei, precum şi de memorialistică, predate la Editura pentru Literatură, Han rămîne o personalitate viguroasă în cultura noastră.

★

Generaţia de critici ceva mai vîrstnici sau de tot tineri — care a început să se manifeste prin deceniul 1920—1930 — au văzut în Han, Jalea, Medrea forţele înnoitoare ale sculpturii, prezidate de la distanţă de Brâncuşi şi Paciurea. Prin ce ne-au impresionat Han, Jalea, Medrea în anii 1926—1927, cînd ne-am făcut debutul în critica de artă şi în publicistica mai largă? Tocmai prin ceea ce nu se găsea la majoritatea sculptorilor anteriori: o aprigă frămîntare creatoare, o luptă cu sine pentru continuă depăşire, o claritate în concepţie şi execuţie, o neobosită muncă de atelier. Han şi Jalea, ca şi Tonitza, Şirato, Pallady, aveau şi darul de a se exprima şi teoretic, de a-şi expune frămîntările, experienţele şi năzuinţele, impresionanta bogăţie de idei.

★

Născut la 3 decembrie 1891, la Bucureşti, Oscar Han a urmat cursurile Şcolii de Arte Frumoase, avînd profesor pe Dimitrie Paciurea, acest genial artist în care s-au întrunit atît simţămîntul pentru monumentalitate, cît şi darul de a modela cu o căldură şi fineţe excepţionale. Încă student în anul al III-lea, Han expune la Salonul Oficial în 1911 (un Cap de fetiţă, pentru care obţine un premiu), apoi între 1914 şi 1916 la asociaţia Tinerimea artistică; în 1914, două « capete de expresie», iar în anii următori lucrările intitulate: Cap de fetiţă — piatră; Satir şi nimfă — bronz; Apaşul — bronz.

Alături de temele mitologice şi de portret, apar aşadar preocupările sculpturii de gen, pe care o va continua şi la Iaşi, în refugiu, dar acum cu preocupări psihologice şi cu înnoiri tehnice. În timpul războiului a fost mobilizat cu alţi artişti în echipa Marelui Stat Major — din care făceau parte, printre alţii: Ressu, Dărăscu, Cornescu, Şt. Dimitrescu, A. Băeşu şi sculptorii Medrea, Al. Călinescu, I. Mateescu, R. Hette, I. Iordănescu, Chiciu, Măţăuanu ş.a.

Din această perioadă (1916—1918) datează statuetele sale Aruncător de grenade, Exantematicul, Cerşetor, grupul Noaptea învierii. La unele dintre acestea, modelajul impresionist, cu tuşe şi detalii picturale, cu contraste între finisat şi nefinisat — pe care-l mai găsim şi în portretul lui Mihail Sorbul (1920) — face loc unor expresii mai adînci, iar în construcţia plastică se simte concentrarea la ceea ce este structural. Regretatul Tudor Vianu a analizat în monografia O. Han aceste lucrări, în care este sesizabilă o nouă orientare ca viziune şi tehnică. De altfel, în 1918 O. Han este printre întemeietorii noii asociaţii artistice Arta Română a cărei primă expoziţie are loc la Iaşi şi a cărei activitate va continua, amplificîndu-se, la Bucureşti. Am subliniat rolul de înnoire spirituală şi de îmbogăţire a expresivităţii umane datorate acestei asociaţii care a înlăturat spiritul de mediocritate artistică şi de neparticipare la înaltele valori ale existenţei, în care căzuse asociaţia Tinerimea artistică (v. eseurile despre aceste două asociaţii în Arta Plastică, n-rele X, 12, 1963 şi XI, 10—11, 1964).

Han se afirmă puternic prin busturile monumentale pe care le execută în 1921 pentru Teatrul Naţional din Bucureşti, din iniţiativa scriitorului

Victor Eftimiu, directorul instituției, care a comandat și lui Paciurea, Ressu, Sion, Cornescu lucrări importante, unele îmbogățind simțitor zestrea noastră artistică. Ne referim la cele dintîi trei opere importante ale sale: busturile monumentale ale lui Eschil, Sofocle și Dante. Urmărind, ca și Antoine Bourdelle, îndepărtarea de modelajul rodinian și trecînd la sculptura monumentală, de structură arhitecturală, Oscar Han folosește concentrarea formei, o epurare a detaliilor naturaliste, stilizarea, ridicînd la dimensiuni și proporții mari figurile statuare.

Monumentalizarea pe care o întreprinde este a unui realist, căci, departe de a trece la forme abstracte sau la o geometrizare arbitrară, el păstrează și accentuează trăsăturile caracteristice ale celor glorificați, reținînd esențialul și potențîndu-l în forme sintetice și mărețe. În bustul monumental al lui Eschil, expresia chipului este interiorizată, tragicul este lăuntric. Părul, barba, musculatura pieptului gol (o draperie atîrnă pe umărul drept) sînt modelate cu discreție spre a lăsa feței expresivitatea maximă. Caracterul monumental reiese din măreția expresiei și din structura construcției. Iar aceasta este adevărat și pentru bustul lui Sofocle și mai ales acela al lui Dante. La portretul marelui poet medieval, interesantă, în afară de expresia unei adînci meditații, este și modalitatea de învăluire a bustului într-un joc de falduri, ale căror contururi variate în semicercuri descrescînde simbolizează parcă ciclurile gîndirii și neliniștilor existențiale ale poetului.

În același stil de monumentalizare pe structură arhitecturală și cu accente puternic realiste este conceput și portretul lui Nicolae Iorga (1923, Muzeul Zambaccian), văzut tot ca un erou al gîndirii, ca o forță a naturii, cum l-a definit pe Iorga profesorul Jérôme Carcopino. Sculptorul nu conferă măreție decît personajelor care o au într-adevăr și dacă pe Iorga l-a reprezentat tot ca pe un erou antic, însă cu accente moderne (încordarea frunții, ochii proeminenți și scrutători buze gata să vorbească), nu la fel va înfățișa el pe alți oameni de valoare, care însă nu au trecut pragurile genialității. În afară de monumentele eminesciene, unde de asemenea glorifică genialitatea, mai menționăm o tratare similară cu cea acordată figurii lui Iorga, în portretul monumental al lui Vasile Pârvan (1929). Și aici constatăm o monumentalizare eroică a unui om de gîndire larg cuprinzătoare și cu destin tragic. Han l-a redat pe autorul Geticei ca pe un om care și-a depășit suferințele, sporindu-și eroic puterile de cunoaștere.

I-am cunoscut pe acești doi mari gînditori și umaniști și am putea spune că modul în care Han i-a monumentalizat întrunește calitatea esențializării, a unei veridicități realiste, ridicată la sinteză caracterologică și la o potențare expresivă a profilului fizic și spiritual. Sînt portrete-sinteză care eternizează prin monumentalizare. Deși i-am văzut, în repetate rînduri, și pe Iorga și pe Pârvan, acum îi vedem mai ales în modul în care i-a interpretat Han, uitînd variațiunile expresiilor și atitudinilor lor cotidiene.

Asemenea portretizări izbutesc rar în creația unui artist și mai rar încă în sintezele monumentalizate. La Han, busturile-socluri au și o funcțiune în caracterizarea personajelor, dar și rolul de bază arhitecturală, iar această bază cunoaște variațiuni. Dacă uneori, ca la portretele monumentale ale lui Eschil și Iorga, bustul păstrează configurația stilizată a trunchiului sau torso-ului, la altele, ca Dante și Pârvan, bustul devine un soclu drapat, ce susține chipul și îi aduce fie o dinamizare (am descris drapajul în spirale la Dante), fie un aer de supremă liniște, ca la Pârvan, unde drapajul este voit hieratic, avînd doar cîteva linii verticale, ușor unduite.

Compoziția lui Han ajunge astfel la un stil personal pe care l-am putea denumi neo-clasic, sinteză de esențializare realistă a expresiei și de construcție arhitectural-stilizată. Repetăm aici cele comunicate de către sculptor lui Tudor Vianu și care reprezintă însăși concepția sa despre sculptură: « Sculptura fiind arta care a servit de ornament arhitecturii, a intrat în spiritul ei constructiv și se cere clădită pe un schelet geometric. Emancipată de arhitectură, sculptura rămîne totuși pe acest principiu, pe care însuși materialul comun acestor două arte îl impune». În genere, Han caută în mai toate creațiile sale reprezentative forma-bloc, fără goluri și excrescențe, iar pe această șarpantă arhitecturală modelează el în mare formele și trăsăturile figurii umane sau bustului.

Restabilirea legăturii dintre sculptură și arhitectură, (pierdută în mare măsură în secolul al XIX-lea, cînd s-au construit figuri statuare modelate mai curînd naturalist), pe care însuși Rodin o nesocotise, dobîndind-o însă cînd a construit statuia-bloc . Balzac, s-a datorat mai ales lui Antoine Bourdelle. Teor preceptele sale privind relația dintre sculptură și arhitectur bine cunoscute. Le regăsim cu noi corelații și analize asupra c sale în recenta monografie Bourdelle, semnată de Ionel Jianou și Dufet (Arted, Paris, 1965). Bourdelle prefera concepția arhite și spiritualizată a sculpturii egiptene și a aceleia din epoca arhaic cească, idealismului și modelajului savant al școlii lui Phidias, ... lepciunea înflăcărată» a catedralelor romane și gotice, ope Renașterii italiene — observă Jianou. Este citată și observația criticului Waldemar George care vede în substituirea modelajului prin construcția din planuri, întreprinsă de Bourdelle, o continuare a tradiției cioplitorilor de piatră din secolul al XII-lea și o anticipare a statuarilor cubiști.

Firește însă că legătura dintre sculptură și arhitectură poate fi realizată în felurite modalități. Într-adevăr, « marile opere sculptate s-au însoțit totdeauna cu arhitectura» (Bourdelle), dar însoțirea aceasta își are cele mai felurite stiluri, de la cel egiptean la cel roman sau gotic și la cel constructivist.

Am amintit de neo-clasicismul lui Han, care este altul decît acela al lui Ion Jalea ori al lui D. Anghel, deși — fenomen caracteristic — toți trei au preferat formele calme, cu tensiune interioară, cu euritmii, și nici unul nu a trecut la formele neliniștite, asimetrice, contorsionate ale expresionismului ori la dinamica futurismului. Elemente expresioniste au existat la Ion Gr. Popovici, iar despre un baroc țărănesc s-a vorbit în legătură cu unele opere ale lui Ladea, precum despre o stilizare în spiritul stilisticii populare la Ion Vlasiu. Poate că elemente expresioniste se găsesc și la unele sculpturi în lemn ale lui Geza Vida, sau în unele construcții monumentale ale lui Ion Vlad.

Han a avut și o fază neo-gotică, prin felul cum construia formele, dar nu și prin expresivitatea chipurilor, rămase la un dramatism reținut, ce le esențializa trăsăturile. Ne referim la compozițiile Isus și Magdalena (1922) și la Primul sărut (1926), cărora le-am adăuga Eden (1924) și Maternitate (1925). În prima, cele două personaje alipite și formînd un bloc se înscriu în forma arcului frînt sau ogival al stilului arhitectural gotic, iar în Primul sărut, reprezentînd un bărbat și o femeie alipiți, față în față și șezînd în genunchi, regăsim aceeași construcție neo-gotică, alungită în spațiu și admirabil ritmată. În acestea, formele sînt reduse la o configurație sintetică și au o elansare gotică, păstrînd și un plăcut aspect decorativ. În Eden se vădesc iarăși preocupări monumental-decorative: cele două personaje — bărbatul și femeia — așezate și alipite cu spatele, își sprijină capetele unul pe umărul celuilalt; picioarele — construite și ele destul de concret — au o simetrie și o ritmică ce contribuie la unitatea arhitectural-decorativă a întregului. Maternitatea din 1925 trădează de asemenea preocupări arhitectural-decorative, prin felul cum genunchii ridicați vertical ai mamei așezate pe pămînt fac pandant bustului.

Unele din aceste tratări arhitectural-decorative (mai ales din Maternitate), — pe care Han le-a părăsit, — au influențat însă pe unii sculptori mai tineri, elevi ai săi între anii 1927—1945, perioadă în care a desfășurat o excepțional de meritorie activitate pedagogică, în calitate de profesor la Școala de Belle-arte.

Compozițiile menite să însoțească pe cele patru laturi soclul monumentului lui Eminescu: Sărutul (1925), cele două Elegii (din 1927 și 1929, aflate la Muzeul Zambaccian) și Poezia lirică sînt transfigurări alegorice pe linia unui realism poetizat și au certe virtuți compoziționale. În special Sărutul, cu perechea alipită și alcătuind un bloc, sensibilizat prin modelajul în planuri mari, are forță expresivă, chiar o senzualitate, mai rară la Han, și splendid gîndite euritmii. Aici predomină rotunjimile contururilor, ca și la busturile statuare asupra cărora ne-am oprit mai înainte.

În Sărutul se observă mai clar remarca făcută cu alt prilej de către criticul Oscar Walter Cisek, anume că la Han « potențarea volumului static e întotdeauna susținută de elemente organice », iar senzualitatea absentă în unele lucrări cam din aceiași ani, (Isus și Magdalena, Primul sărut, Maternitate), este prezentă în Sărutul și mai ales în Elegia din 1927. Într-o cronică din anul 1928, referitoare la expoziția « Grupului celor patru », (alcătuit de Șirato, Tonitza, Ștefan Dumitrescu și O. Han, după desființarea asociației Arta Română — 1926), Cisek elogiază din creația lui Han mai mult decît busturile Homer și Socrate, compoziția Elegia din 1927 (aflată acum la Muzeul Zambaccian),

ca şi pe cea din 1929. Elegia, la care se referă Oscar Walter Cisek, înfăţişează o femeie aşezată, cu mîinile sprijinite pe un picior şi cu priviri adînc meditative. În această lucrare, observă criticul, «greutatea volumului şi ritmului blocului sculptural în spaţiu nu au pus în umbră deosebitele calităţii plastice ... Elegia aceasta e poate sculptura cea mai închegată a lui Han, între cele terminate de doi ani încoace. Şi e închegată, fără a porni de la geometria abstractă a construcţiei. Atitudinea nudului se identifică în întregime intenţiilor, iar nota arhitectonică, elementele pur constructive (...) nu sînt nicidecum exagerate. Diferenţierea plastică e gîndită din greutatea materialului, fără ca înmlădierile ei subtile să fie periclitate de această greutate».

Referindu-se la busturile monumentale Homer şi Socrate, criticul crede că « O. Han ar trebui să-şi găsească tocmai acum alte motive pentru a putea insista şi mai mult asupra suprafeţelor plastice. Ar fi o îmbogăţire a posibilităţilor sale. Căci deocamdată arta acestui sculptor înzestrat, care înseamnă un exemplu de nivel înalt în mişcarea noastră plastică, e mai avansată în ce priveşte construcţia decît desăvîrşirea suprafeţelor sculpturale. Lipsa intenţiilor constructive a fost maladia sculpturii impresioniste, care a negat însuşi sensul sculptural al sculpturii. De aceea, sculptura lui O. Han, bazată pe greutatea volumelor, a însemnat şi înseamnă atît de mult în evoluţia plasticii româneşti. În construcţie, O. Han dispune de o rară siguranţă. Sensibilitatea plastică îi mai opune greutăţi» (din cronicile retipărite în volumul Eseuri şi cronici plastice, Editura Meridiane, 1967, pp. 187—209. A se vedea şi modul în care Francisc Şirato a interpretat bustul lui Iorga în cronica din 1924, reprodusă în volumul Francisc Şirato, Încercări critice, Editura Meridiane, 1967, pp. 243—245).

Lui Şirato i se pare că bustul monumental al lui Iorga, bazat pe o sinteză a formelor, cuprinde o « stilizare intrepidă şi violentă », ceea ce ar pleda pentru o caracterizare expresionistă, dar, chiar dacă aici există accente mai puternice de expresivitate, forma este încă neo-clasică şi construcţia statică. Mai curînd în portretul din 1922 al actriţei Dida Solomon-Callimachi, intitulat Domnişoara Iulia, (după rolul titular din piesa lui August Strinberg, pe care l-a interpretat cu strălucire), s-ar putea vorbi de o construcţie şi psihologie expresionistă. Dar impresia aceasta ne-o lasă mai ales conformaţia modelului şi întruchiparea personajului creat de părintele expresionismului modern în teatru.

În genere, Han crează static, calm, luminos şi aceasta o învederează seria de remarcabile portrete, unele compoziţionale, ca acela al scriitoarei Claudia Millian-Minulescu, graţios aşezată pe un divan, sprijinindu-şi bustul de capătul lui (1923), sau busturile actorului Grigore Manolescu (1929), al lui N. Tonitza (1929), Ionel Teodoreanu, (acum la Muzeul Zambaccian, unde se află şi un bust al Claudiei Millian). Han a făcut numeroase portrete de scriitori şi oameni de artă, pe pictorul Ion Andreescu înfăţişîndu-l în trei faze ale vieţii. Am mai menţiona portretele scriitorilor Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, al compozitorului Sabin Drăgoi al actorului şi scriitorului G. Ciprian, al scriitorului Traian Filip.

Cu forţa sa constructivă, cu darul său de a caracteriza sintetic personajele, cu ataşamentul său faţă de înaltele valori ale istoriei noastre, Han a creat un număr impresionant de figuri statuare şi de statui cu adevărat monumentale. Începînd cu monumentul poetului Mihail Săulescu, al lui Nicolae Bălcescu şi Alexandru Vlahuţă, el a trecut la proiectele de monumente ale lui Eminescu (şapte figuri statuare), Ştefan cel Mare (patru diferite statui ecvestre şi o figură statuară în picioare), Vasile Lupu, Mircea cel Bătrîn (mai multe variante), Constantin Brâncoveanu şi Mihail Kogălniceanu. În anii din urmă, el a creat compoziţiile statuare Alfabetizarea, Maternitate, Descătuşare; actualmente continuă la o variantă a figurii eminesciene Luceafărul.

Unele dintre aceste monumente au fost aşezate în spaţiul liber: monumentul de lîngă Predeal, al poetului Mihai Săulescu, (căzut pe locurile acelea în luptele din 1916), o Elegie (1934), ridicată la Vale-du-Grâce (Franţa) în amintirea eroilor români morţi în Franţa, o Victorie, dăruită de sculptor pentru Mărăşeşti; statuia lui Vasile Lupu (1937).

Dintre statuile înălţate în Bucureşti, una dintre cele mai izbutite o considerăm pe aceea a lui Constantin Brâncoveanu (1938), aşezată în faţa bisericii Sf. Gheorghe, unde se află osemintele domnitorului ucis în 1714 la Constantinopol. Redînd figura austeră a domnitorului, sculptorul (vădit inspirat aici de stilul hieratic al frescelor bizantin-româneşti) a evitat totuşi o poziţie deplin statică, sugerînd figura în mişcare. Construcţia şi modelajul întregii figuri statuare concură la un discret aspect monumental, domnitorul fiind înfăţişat ca un mucenic, plin de demnitate şi nobleţe spirituală, şi cu smerenie de ctitor. Mai masiv construit, mai voluminos şi la fel de solid amplasat în spaţiu, este monumentul lui Mihail Kogălniceanu (1936). Expresivitatea trăsăturilor, poziţia firească, aerul de gînditor demn şi mîndru asigură statuii o prezenţă vie şi viguroasă în ansamblul urbanistic al pieţei cu acelaşi nume.

Statuile ecvestre au fost totdeauna probe de grea încercare pentru sculptori şi dacă statuia ecvestră a lui Colleone de la Veneţia (opera lui Andrea Verrocchio) rămîne o pildă de reuşită, Donatello, sculptor mai amplu şi, în totul, mai valoros decît Verrocchio, a izbutit în mai mică măsură statuia ecvestră a lui Gattamellata, aşezată la Padova. Fireşte, şi la Donatello sînt mari dovezi de măiestrie, dar statuia sa ecvestră are mai puţină forţă şi avînt decît cea a lui Verrocchio. În opera acestuia din urmă călăreţul şi calul sînt într-o încordare puternică, iar mişcarea calului este viu sugerată. Ca modelaj, Donatello îl întrece pe Verrocchio, dar nu şi ca forţă monumentală; Gattamellata nu are aerul impunător al celuilalt condotier, iar calul este mai potolit. Fireşte, şi în materie de statui ecvestre există diferite modalităţi de expresie, de la cea static-contemplativă a statuii lui Marc Aureliu din faţa Capitoliului, aşezată pe un soclu de mici dimensiuni, la expresia de orgolioasă şi măreaţă atitudine a lui Colleone sau la statuile mai noi create de Bourdelle şi Mestrovici.

În statuile ecvestre ale lui Ştefan cel Mare (realizate în patru variante (machete) de către O. Han, începînd din 1936), eroul este înfăţişat în diferite atitudini; dacă în toate are măreţia cuvenită (ca luptător conducîndu-şi oştile, ca om al meditaţiei, năzuind o soartă mai bună poporului său), preferăm statuia în care voievodul este ridicat pe plan legendar. Ca şi în Fraţii Jderi (epopeea lui Mihai Sadoveanu), într-una din statuile ecvestre ale lui Han, Ştefan cel Mare apare cu măreţia, avîntul, înţelepciunea şi forţa lui spirituală, aşa cum a trecut în legendele populare. Aici, Han se ridică la o viziune înalt simbolică, iar opera sa are forţa şi monumentalitatea cuvenită. O asemenea statuie ecvestră ar merita să fie aşezată în faţa cetăţii de la Suceava, integrîndu-se, prin construcţia ei avîntată, în atmosfera de măreţie a locului.

În altă viziune este figura statuară în picioare a lui Ştefan cel Mare, înfăţişat de astă dată mai luminos şi liniştit, ca un ctitor de cultură, ca un făuritor de monumente. Imaginea, inspirată de miniatura Evangheliarului de la Humor, pare a fi destinată, prin construcţia şi atitudinea ei spirituală, aşezării în preajma uneia din marile sale ctitorii, de pildă Voroneţ sau Neamţ.

O. Han a plănuit un amplu monument al lui Eminescu. Am şi menţionat cele patru compoziţii statuare menite să înconjure pe patru laturi soclul. Pe soclu, ar veni figura statuară a poetului, întruchipînd Luceafărul. După mai multe figuri statuare, înfăţişînd realist pe Eminescu, Han a construit, în anii din urmă, o figură statuară simbolică: Luceafărul (chipul însuşi al poetului). Este o realizare culminantă a acestor ani, în care Han a creat şi lucrări mai puţin izbutite ca expresie şi construcţie (grupul 1907, Enescu ş.a.). Desigur, Eminescu a fost şi este văzut în felurite moduri, dar totdeauna Han l-a interpretat cu luminozitatea şi nobleţea lui umană, cu priviri adînci, ca în remarcabilul bust monumental aşezat la Constanţa. Recenta variantă a Luceafărului ne înfăţişează un Eminescu vizionar. Drapajul face să se concentreze atenţia privitorului asupra chipului, iar întreaga structură arhitecturală a figurii are avîntare în spaţiu, legînd parcă vremelnicia de veşnicie, dragostea de oameni cu simţămîntul infinitului.

Este una dintre cele mai semnificative şi nobile interpretări ale spiritualităţii poetului, fiind, alături de celelalte valoroase interpretări ale lui Paciurea, Anghel, Vlad, Vlasiu, Jalea, Medrea, Irimescu şi alţii, o dovadă a diferenţierii şi ridicării sculpturii noastre la cerinţele unei nobile şi autentice monumentalităţi. Şi tocmai în această permanentă năzuinţă spre monumentalitate — rezolvabilă în infinite modalităţi — constă marea contribuţie adusă de Oscar Han la dezvoltarea sculpturii noastre, acum infinit mai bogată şi mai variată, mai semnificativă şi mai originală decît în anii cînd el şi alţi înnoitori dădeau lupta amintită în acest eseu.

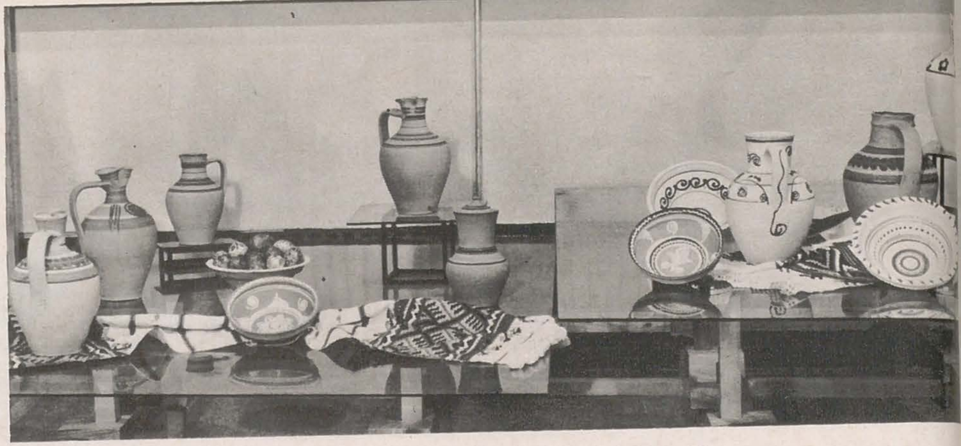
A IV-a BIENALĂ DE ARTĂ POPULARĂ

ANA ZEPA (Haidău, reg. Hunedoara): Costum femeiesc de pădureancă tînără

E-I

?CUT?

IL PETRESCU



1	3	5
2	4	

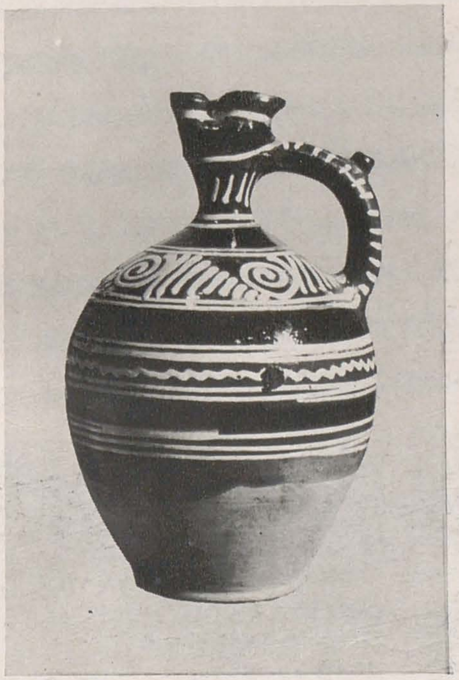
1. Ceramică de Bîrsa şi Vadul Crişului (reg. Crişana)

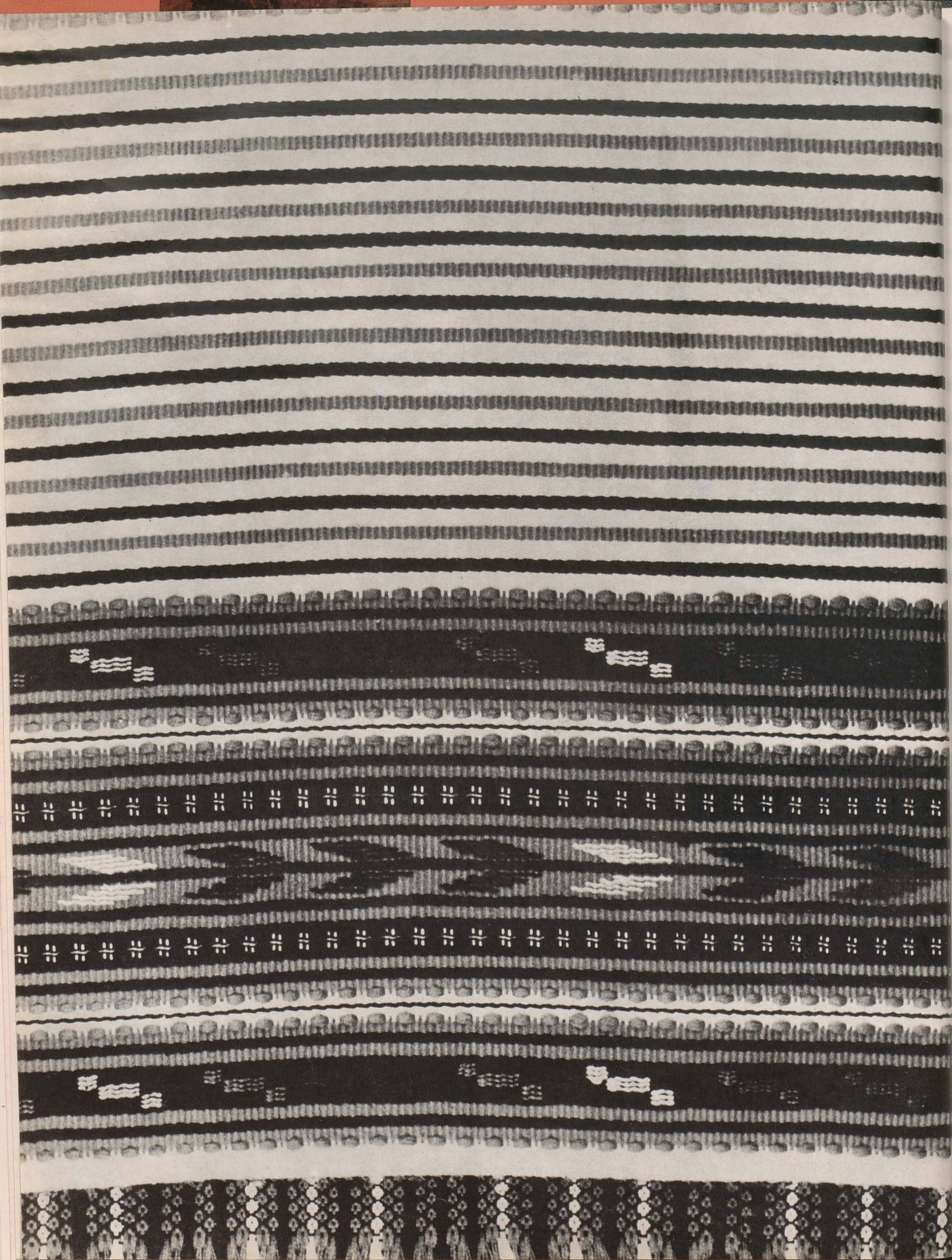
2. ANTIŢA MORAR (Şicula, reg. Crişana): Suman de Ar

3. AUREL BANCIU (Obîrşa, reg. Hunedoara): Ulcior — ceramică
ţuită

4. IOANA ANGHEL (Bucureşti): Covor basarabean

5. NICOLAE POPA (Tîrpeşti, reg. Bacău): Grup sculptural —





De aproape un deceniu şi jumătate cele mai mari săli de expoziţie din Bucureşti se umplu la cîte doi sau trei ani cu obiecte de artă populară. Din an în an numărul obiectelor aduse pare că a crescut şi felul de a le prezenta pare că s-a îmbunătăţit. În 1967 expoziţia a fost organizată la Dalles şi se poate spune că a fost una din cele mai frumoase, cu toată prezenţa cam supărătoare a unei schelării lemnoase ostentativ-vizibilă şi căutat-modernistă, cu evidente cîrceli pe ici şi colo, construită de Decorativa.

Care este rostul unei asemenea expoziţii, căror nevoi răspunde şi către ce ţeluri ar trebui să tindă?

Expoziţia reprezintă o adunare de frumuseţi de o densitate pe care numai bienalele de artă populară o pot oferi publicului larg. Marea varietate a obiectelor înlătură cunoscutul « rău de muzeu », cu toate că şi aici ne aflăm în prezenţa unui concentrat de frumuseţe, aproape fiecare din exponatele din vitrine şi de pe panouri fiind o capodoperă a genului. Criteriul estetic a fost în mod evident criteriul suveran al acestei manifestări, îmbinîndu-se în chip fericit cu cel al autenticităţii etnografice. Din respectarea şi din grija pentru aducerea şi prezentarea celor mai frumoase şi celor mai « adevărate » obiecte a rezultat diversitatea odihnitoare a expoziţiei. Decorativismul artei populare, exprimat în linii şi forme simple, într-o ornamentică de factură predominant geometrică şi într-o cromatică simplă şi rafinată în acelaşi timp, a asigurat realizarea unei expoziţii căreia ni se pare că un adjectiv i se potriveşte cel mai bine: feerică. Nimic din rigiditatea şi staticul unor prezentări de colecţii muzeale în această expoziţie în care, poate că paradoxal, ni se pare că dominantă este ideea de spectacol, cu tot ce înseamnă aceasta ca dinamism şi forţă de prezentare. Poate că la aceasta a contribuit şi acel podium pe care lucrau cîţiva dintre cei mai vestiţi meşteşugari aduşi din depărtate sate moldoveneşti şi transilvănene şi care făceau să se nască sub ochii uimiţi ai citadinilor formele şi culorile unor obiecte de poveste, pentru cei tineri mai ales, cum sînt ulciorul şi strachina de pămînt, cusătura şi ţesătura urzită în războiul de lemn, crestătura pe lemnul nobil tăiat din vechile păduri. Cîştigul şi efectul cel mare al acestei expoziţii îl vedem tocmai în acest contact nemijlocit pe care ea îl facilitează între un public foarte larg şi o imensă gamă de obiecte frumoase, produse în toate colţurile pămîntului românesc. Este o baie de frumos ce se oferă maselor populare, aşa cum unele muzee de artă populară nu pot s-o facă din pricina nu numai a lipsei spaţiului util, ci şi dintr-o inexplicabilă inerţie. Meritul Casei Centrale a Creaţiei Populare, al tuturor celor ce au ostenit pentru realizarea acestei adunări de frumuseţe este de a fi învins lîncezeala şi inerţia şi de a fi adus aici, în inima ţării, atîtea mii de obiecte, de a le fi introdus într-un circuit intens de cunoaştere şi preţuire, punîndu-le să stea sub lumina reflectoarelor care le subliniază strălucirea.

Trecînd de-a lungul pereţilor plini de comori, materiale desigur, dar pline de atîtea valori sufleteşti, emoţionante prin încărcătura lor de sensibilitate şi impresionante prin stăpînirea perfectă a unui meşteşug artistic perpetuat prin secole şi milenii, este firesc totuşi să ne gîndim nu numai la trecutul glorios din care o parte a ajuns pînă la noi în sala prin care ne-au purtat paşii, ci şi la prezentul şi mai ales la viitorul artei populare. Pentru că multe, foarte multe dintre aceste nespus de frumoase cămăşi şi cătrinţe, pieptare de piele şi sumane, furci de tors şi căuce, chiupuri şi oluri, dispar cu repeziciune la suflarea metalică a tehnicii şi vitezei timpului nostru. Este un adevăr pe care trebuie să-l privim drept şi nu să-l ocolim prin abilităţi de argumentare.

Aici ne apropiem de întrebările puse la începutul acestui articol: pentru ce se fac aceste expoziţii şi care le sînt scopurile? Cu mulţi ani în urmă au fost înfiinţate Casa Centrală a Creaţiei Populare şi filialele ei în ale căror multiple atribuţii intra şi « îndrumarea » artei populare concepută ca o manifestare a artiştilor amatori de la sate şi oraşe. În treacăt fie zis, în această « concepţie » îşi găsea culcuş o confuzie ce mai tîrziu s-a dovedit dăunătoare: anume, s-a confundat arta populară, expresie a unui mod de viaţă determinat de condiţii social-istorice caracteristice unei anumite epoci din viaţa poporului nostru, cu ceea ce în alte limbi se numeşte « boby » sau « steckenpferd », adică cu agreabila trecere a timpului de către oameni care socotesc că o pot face pictînd, sculptînd, ţesînd, crestînd lemnul, cusînd sau modelînd străchini. Sînt două lucruri cu totul diferite: arta populară s-a născut şi se naşte din împlinirea unor nevoi de viaţă, obiectele cărora noi le spunem de « artă populară » au fost create cu scopul precis de a folosi la torsul lînii, de a aduce apa de la izvor sau de a duce mîncarea la cîmp, de a îmbrăca trupul oamenilor vara sau iarna, de a acoperi patul şi masa. Mare parte din aceste obiecte nu au însuşiri artistice, altele însă au, iar de-a lungul vremurilor gustul generaţiilor a selecţionat forme şi culori care prin repetarea variantelor în cadrul unui stil unitar a determinat cristalizarea unor trăsături artistice specifice cutărui sau cutărui domeniu de artă populară în particular şi întregului nostru popor în general. Nicicînd o fată sau o femeie nu şi-a cusut sau ţesut cămaşa din dorinţa de a-şi trece timpul repede şi agreabil. Pierderea plăcută a vremii nu intra în socotelile calendarului de munci agricole şi pastorale aşa cum intră în bugetul de timp al orăşanului şi muncitorului industrial salariat. De fapt sînt lucruri diferite, necomparabile, ţinînd de structuri sociale diferite. Tradiţionala clacă, denumire aplicabilă nu numai adunărilor de femei strînse la tors, ci şi grupului de bărbaţi strînşi la cositul fînului, nu este un « jour fix » în care cineva poate să croşeteze de pildă, ci era un angrenaj dintr-un mecanism social complex, avînd uneori tărie de ritual. În acest context social, în care forma şi decorul obiectelor sînt hotărîte de generaţii şi transmise peste ani, nu este nevoie de îndrumare, pentru că este absurd ca un activist numit metodist să înveţe pe ţărani cum să cresteze sau să ţeasă. Dimpotrivă, el are de învăţat de la ei şi cu ce învăţă să se ducă să îndrume pe « artiştii amatori », nume care deocamdată nu se poate aplica nici meşterului olar care face oale ca să-şi cîştige traiul şi nici ţărăncii care ţese cergi sau plocăzi pentru casa ei sau pentru vînzare. Dar artiştii amatori, aceia da, au nevoie de îndrumare şi dacă vor să creeze obiecte de artă populară, care pentru ei este un gen al artei decorative, şi dacă vor să picteze sau să sculpteze.

Casele de creaţie populară, aceste două acţiuni, de neconfundat, aveau a le duce la capăt: să asigure perpetuarea tradiţiilor de artă populară — fără « îndrumare » — şi să orienteze şi să organizeze folosirea timpului liber al celor ce ar fi vrut să devină artişti plastici amatori — cu îndrumare. Or, s-a întîmplat că tocmai asupra artei populare s-a exercitat îndrumarea sub nefasta formă a aplicării de embleme şi lozinci reprezentînd, chipurile, « noul ». În aşa-zisele cercuri de artă plastică, unde se lucra şi artă decorativă, tocmai acolo îndrumarea nu a funcţionat, obiectele de artă decorativă provenite din aceste cercuri în anii trecuţi neavînd nici o legătură cu arta populară şi constînd în tot felul de bibelouri cu cerbi, vînători sau sonde care urîţeau bienalele. Problemele celor două direcţii ce cad în preocupările Caselor de creaţie, arta populară şi arta plastică — pictură, sculptură, arte decorative — sînt diferite şi se cer deci aplicate tratamente şi metodologii diferite.

În domeniul artei populare, Casa Centrală de creaţie populară şi filialele ei trebuie să asigure continuitatea tradiţiilor locale prin stimularea meşterilor şi ţăranilor şi ţărăncilor recunoscuţi ca talentaţi în a produce obiecte aşa cum au apucat să le lucreze de la părinţii lor. Concursurile şi expoziţiile bienale trebuie să cuprindă obiecte noi de artă populară, create în cei doi ani de interval între expoziţii, obiecte care să meargă limpede pe firul tradiţional. Bienalele nu trebuie să adăpostească obiecte vechi de artă populară în proporţie de 50%—70%. Care este modalitatea de a obţine obiecte noi de artă populară din mediul rural? Una singură: acestor creatori să li se distribuie materia primă necesară şi să li se asigure şi o răsplată, sub formă de premii în bani sau în materiale. Se vor evita astfel două lucruri: a) raidurile de două săptămîni înainte de faza republicană, răstimp în care metodiştii umblă prin raioane pentru a lua cu asalt lăzile bătrînelor, b) prezentarea la concurs, şi uneori chiar premierea, a unor obiecte aparţinînd unor « creatori » decedaţi în preajma primului război mondial.

Obiecte de artă populară valoroase, sub forma replicilor, pot fi obţinute şi de la cercurile de artă populară, organizate fie la sate ca atare, fie la oraşe în cadrul cercurilor de artă plastică. Dar cîte asemenea cercuri există la ora actuală în ţară şi care le sînt produsele expuse la Bienală?

Dacă nu vom lua în serios această acţiune şi dacă ne vom mărgini la asalturile săptămînale provocate de bienale, vom contribui cu bună ştiinţă la iremediabila pieire a aspectelor tradiţionale ale artei populare, pieire desfăşurată însă sub faldurile înşelătoare ale festivităţilor. Aceste aspecte le-am admirat aici, în sala Dalles, la Bienala IV, transmiţîndu-ne mesajul înfiorat al generaţiilor trecute şi poate că vor mai apuca şi festivităţile de deschidere ale bienalelor V şi VI. Dar rîndurile lor vor fi din ce în ce mai rare şi atunci în locul lor ce vom pune? Nu vom pune nimic şi festivităţile nu vor avea loc şi cu asta misiunea Caselor de Creaţie în această direcţie cel puţin se vor fi încheiat puţin glorios. Dar vremea a trecut şi banii, mulţi, s-au cheltuit şi arta populară a dispărut.

Din punct de vedere organizatoric trebuie să spunem că dotarea Caselor de creaţie populară în materie de metodişti este total insuficientă atît cantitativ, cît şi calitativ. Un metodist plastic pe întreaga regiune, care din cînd în cînd — două săptămîni înainte de finala republicană, deci o dată la doi sau trei ani — umblă să vadă ce s-a strîns în materie de artă populară, aceasta nu înseamnă o bază de acţiune. Aceasta înseamnă doar că ne furăm singuri căciula. În ce priveşte calitatea profesională a metodiştilor cu arta plastică şi cu arta populară, este timpul ca regiunile să se intereseze în mod eficient la Ministerul Învăţămîntului şi să obţină de la comisiile guvernamentale de repartizare, elemente tinere, absolvenţi ai institutelor de arte plastice sau ai facultăţilor de istorie şi filologie, capabili să depună o muncă intelectuală de calitate în postul de răspundere care li se oferă. Numai cadre pricepute vor putea duce la capăt o acţiune de mare importanţă pe plan naţional, o acţiune care dacă nu va fi permanentizată şi organizată la nivelul cerut de condiţiile vieţii sociale moderne nu va duce decît la grăbirea procesului de întindere a petelor albe ce cresc necontenit în domeniul artei populare pecetluind pierderea unei moşteniri de valoare incalculabilă lăsată nouă de cei dinaintea noastră.

MARIA SPIRIDON (Avrig, reg. Braşov): Şervet — ţesătură cu alesături

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN ARTĂ

GRIGORE POPA

ă din perspectiva istoriei ideilor, a filozofiei culturii și a filo- i artei, problema relațiilor dialectice între elementul național și ntul universal în artă este o cucerire a romantismului. Trebuia să oc explozia romantică a spiritului european, pentru a se putea și scrie despre « glasurile popoarelor », despre așa-numitele ɔlksgeist » (sufletul poporului) și « Zeitgeist » (spiritul epocii), care romanticii, descătușați de rigorismul selectiv al canoanelor lasice, vedeau virtuțile creatoare de cultură și făuritoare de civili- zație. De la « sufletul poporului » și de la « spiritul epocii » s-a trecut la aspirațiile și dorurile de mai bine ale popoarelor. Or, aspirațiile, dorurile de mai bine, într-un cuvînt idealurile popoarelor se găseau depozitate de veacuri și milenii în creațiile anonime: basme, legende, mituri, proverbe, muzică, artă decorativă, cusături, arhitectură, cultură materială și cultură spirituală. Toate acestea erau. Și erau de multă vreme; nu trebuia decît ochiul care să le vadă și mintea care să le priceapă. Descoperirea, intuirea și studierea lor sînt darurile pe care romanticii — filozofi, poeți, artiști, muzicieni, critici literari — le-au făcut culturii umane.

Pe această puerta del sol a intrat elementul național, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în dezbaterile referitoare la creația culturală.

În cultura românească, problema specificului național s-a pus pregnant în programul Daciei literare, ai cărei promotori au fost Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu. Lucrurile sînt prea bine cunoscute ca să mai stăruim asupra lor. Merită să fie relevate — pe această linie de preocupări — trei fapte de cultură deosebit de impor- tante: culegerea poeziilor populare de V. Alecsandri, Studiile critice ale lui Alecu Russo și editarea letopisețelor de către Mihail Kogăl- niceanu. Însemnătatea capitală a acestora constă în promovarea spe- cificului național în toate domeniile de creație culturală.

Reluată de Eminescu, problema a fost adîncită și generalizată în sens aproape doctrinar, căpătînd orizonturi luminoase pe măsura vas- tității geniului său.

Reînnodînd firul tradiției, revista Gîndirea ancorează problema specificului național în cuprinsurile autohtonismului, stabilindu-i alte coordonate și amplificîndu-i aplicațiile — dincolo de literatură și isto- rie — în artele plastice, în arta decorativă, în grafică, în arhitectură, în muzică, în ritualuri religioase, în dansul popular etc. Militînd pentru o tradiție dinamică, vie, Gîndirea n-a întors spatele înnoi- torilor de artă și creatorilor de valori, străduindu-se însă să corec- teze inițiativele moderniste prin cumpătul și măsura tradiționalismului verificat de istorie în ceea ce are el viu, progresist și peren. Cultul lui Nicolae Bălcescu în paginile revistei nu adeverește oare acest lucru ?

Ideologia gîndiristă își are exagerările și greșelile ei. Relevăm doar una: consacrarea elementului etnic drept criteriu unic și suprem de valorificare a creațiilor culturale. De aici, confuzii, mistificări și rătăciri. Firește, etnicul poate fi factor constitutiv al operei de artă, dar nu poate înlocui criteriul valoric al esteticului.

Cel care a îmbrățișat, cu profunzime filozofică și cu sensibilitate de mare artist, problema specificului național, în toate domeniile de creație spirituală, a fost Lucian Blaga. El așează problema în perspec- tiva filozofiei culturii și artei, ridicînd-o pe plan de universalitate. Datorită geniului constructiv al lui Lucian Blaga, literatura noastră filozofică posedă o concepție originală a culturii, anume, o concepție stilistică opusă — prin ferestrele deschise spre universalitate — con- cepțiilor morfologice, închise, de tip Frobenius-Spengler.

Puntea de legătură între dimensiunea etnică și opera de artă, în concepția lui Blaga, o formează valorile stilistice.

« Unitatea unei culturi — scrie Blaga gîndindu-se la Hölderlin, Hegel, Schelling și Nietzsche — nu implică existența unui mit central, ci e condiționată, în primul rînd, de existența unei matrici stilistice, inconștiente, de un pronunțat caracter colectiv. Aceasta, sau există ca factor, colectiv și dinamic-creator, sau nu există. . .»

★

Pentru noi, relația național-universal în artă ține de un concept sui generis, pe care ne îngăduim să-l numim cumpănă dialectică. Logic și epistemologic, cumpăna dialectică este o categorie sau un concept de limită. Ontologic, cumpăna dialectică ocupă o situație de graniță, cuprinzînd — dacă mi se permite o metaforă — în cele două brațe ale balanței două ținuturi, două regiuni, două țări, două universuri: pe cel concret-istoric al specificului național și pe cel general-uman al universalului, care comunică între ele pe temeiul relațiilor de reciprocitate organică. Rădăcinile ontice ale cumpenei dialectice se găsesc deopotrivă în solul naționalului și universalului. Mai mult decît atît, putem afirma că au o patrie comună: esența onto- logică a spiritualității umane. Lărgind astfel orizonturile cumpenei dialectice, ne dăm seama că este o categorie bivalentă sau pluriva- lentă, ca orice elaborat logic al gîndirii dialectice. Elementul de bază comun nu împiedică, ci promovează diversificarea, așa cum se întîmplă în dialectica lui Heraclit, unde, prin scindare, unul produce multiplicitate. Prin urmare, ambivalența sau polivalența cumpenei dialectice ține de însăși natura ontologică a omului, ancorat, prin des- tinul său istoric, în patrie și universalitate. Așa fiind, cumpăna dia- lectică este expresia cugetătoare a situației fundamentale a omului în cosmos.

Aceasta este perspectiva din care discutăm implicațiile dialectice dintre elementul național și cel universal în artă. Mișcîndu-ne pe un plan de creație, ne vom strădui să respectăm nuanțele și să accentuăm diferențele.

Ca expresie polimorfă, specificul nostru național nu se poate cir- cumscrie la sfera folclorului, nici la sfera « spațiului mioritic », așa cum a fost conceput și magnific confruntat în cultura românească de Lucian Blaga. Este mai cuprinzător, cu relief ontologic de mai multiple valențe și cu o robustă vitalitate istorică deschisă spre viitor.

Uvertura spre viitor și ferestrele deschise spre universalitate îl scapă de paseism și de izolaționism, greșeli care, sub diverse forme autarhice, aparțin trecutului. Astăzi nu se mai poate trăi decît la înălțimea epocii și în sincronism cu contemporaneitatea. Rămînerea în urmă înseamnă condamnare la minorat spiritual și la pseudomor- foză culturală.

Istoria ne spune că pămîntul patriei noastre, care se revarsă din spinarea de piatră a Carpaților în coline de belșug și-n bărăgane de pîine pînă în șesul panonic și pînă la marea cea mare, a fost botezat de romani Dacia Felix. Autohtonii acestei Dacii Fericite, tocmai pentru că era prea fericită și prea bogată, au dus o existență istorică din cale-afară de aspră. Faptul că au rezistat ca națiune dovedește, fără putință de tăgadă, vigoare biologică și tărie spirituală. Nu miracol și nu enigmă a istoriei, cum le place unora să spună, ci luptă de fiecare zi cu toate răutățile a fost mult încercata ființare de două ori milenară a poporului nostru. Este firesc, prin urmare, ca specificul nos- tru național să poarte însemnele de noblețe istorică ale acestor bătălii, ale acestor fluxuri și refluxuri de energie morală.

Dacă dacii ne-au lăsat moștenire legea decebalică a Sarmi- segetuzei, voievozii ne-au lăsat Posada, Rovinele, Podul Înalt, Călugărenii, Șelimberul, iar părinții noștri, Oituzul, Mărăștii și Mărășeștii. Excelența acestor dovezi de totală dăruire și jertfire de sine pentru apărarea pămîntului invadat e firesc să fi ctito- rit un ethos eroic, ce constituie și azi, ca și ieri, un scut al libertății și suveranității naționale. În mănunchiul de virtuți care alcătuiesc substanța ethosului nostru eroic nu intră trufia, nici resentimentul, nici egoismul. Intuiția românului despre crugul vremurilor și despre desfășurarea evenimentelor, cărora trebuie să le facă față cu vredni- cie și curaj, izvorăște dintr-un sentiment de certitudine istorică și dintr-o atotcuprinzătoare înțelepciune în cîntărirea binelui și răului, a prietenului și a dușmanului, a adevărului și a minciunii, a ceea ce se poate și a ceea ce nu se poate. Avînd acest simț al proporției și al măsurii, dublat de umor sănătos, ironie senină, românul este tole- rant, ospitalier, generos. Ospitalitatea românească, consacrată de străini și de istorie, nu este decît o trăsătură majoră a omeniei, acest complex de virtuți ce nu are echivalent etic în nici o altă filozofie. Omenia este trăită, are căldura vieții, elanul dragostei și sinceritatea comunicării depline de la inimă la inimă, de la suflet la suflet. Deschis ca firea în mijlocul căreia vecuiește, românul comunică — din prisos sufletesc — cu semenii, cu lumea, cu zările. Iată de ce omenia românească este, în perspectiva din care privim lucrurile aici, un concept cu valențe multiple pe toată gama de desfășurare a per- sonalității umane: sentimente, atitudini, acte de voință, acte de inte- ligență, inițiative politice și deciziuni istorice. În alți termeni, prisos

sufletesc înseamnă disponibilitate, adică aptitudinea de a fi receptiv la toate solicitările, la toate iniţiativele, la toate inovaţiile şi la toate faptele de cultură ce promovează propăşirea morală şi progresul omenirii. A fi apt de a recepţiona noul, nu înseamnă absenţa spiritului critic. Entuziasmul pentru bine, frumos şi adevăr nu este beţie sentimentală. Dimpotrivă, presupune spirit selectiv, discernămînt critic, alegere judicioasă şi putere de adaptare — în cunoştinţă de cauză — la imperativele lui hic et nunc.

Printr-un îndelung proces de asimilare istorică se explică faptul că echilibrul de factură mediteraneeană al spiritualităţii româneşti sintetizează într-un nou stil de viaţă şi într-un nou mod de a cugeta fervorile subtile ale Bizanţului, practicismul luminos al Romei şi dîrzenia neînduplecată a Sarmisegetuzei. La această zestre de început, s-au adăugat în cursul secolelor alte şi alte determinaţii. Toate, trecute prin filtrul a ceea ce ne este propriu şi inalienabil, constituie patrimoniul specificului nostru naţional.

Simbioza cu natura, frăţietatea cu muntele şi codrul, inefabilul dialog cu anotimpurile au imprimat specificului nostru naţional un viguros sentiment de integrare şi solidaritate cu elementele firii. Acest simţ a celor ce se mişcă şi vremuiesc în lumea dinafară, această sensibilitate care vibrează şi se înfioară la murmurul cosmosului dă o notă de profundă naturaleţe şi de fermecătoare graţie stilului românesc de viaţă. Graţia jocului cu natura, în care om şi element se cuprind ca într-o imensă horă a dragostei de viaţă şi de muncă, a fost intuită şi impecabil transpusă în arta versului de George Coşbuc.

Dacă la cele de mai sus adăugăm tonalitatea lirică fundamentală a dorului şi a uritului, două modalităţi de largă respiraţie şi de amplă dinamică emoţională, ne dăm seama pînă la ce grad de diferenţiere se ridică dimensiunea românească a existenţei.

Ca să devină operă de artă, conţinuturile etnicului sau ale specificului naţional trebuie decantate, dozate în funcţie de legităţile frumosului şi încărcate cu accentul valoric al creaţiilor majore. În creaţia artistică, specificul naţional nu se poate substitui criteriului estetic, singurul în măsură să spună da sau nu în aprecierea operei. A spune da sau nu înseamnează a emite judecăţi de valoare. Fără ele, critica — plastică, literară sau muzicală — nu este decît joc gratuit de cuvinte. Adevărat, a formula judecăţi de valoare implică responsabilitate gravă, angajare pe o poziţie filozofică. Dar fără temeiuri filozofice, nu există estetică. Şi fără temeiuri estetice, nu există critică serioasă şi constructivă.

Acest lucru l-au înţeles creatorii de artă mare din toate timpurile. Ei şi-au dat seama intuitiv că etnicul, naţionalul, folclorul, ca să primească investitura estetică, trebuie mai întîi să fie asimilat lăuntric şi apoi ridicat, prin retortele inspiraţiei şi ale geniului, la valoare de universalitate. Ambele procese sînt necesare. Folclorul, de pildă, se dezvoltă în peisajul patriei, este legat de climatul omenesc şi cosmic, exprimă ethosul neamului, dorurile de mai bine ale poporului, aspiraţiile şi idealurile lui, eroismul şi luptele lui împotriva nedreptăţii, exploatării şi opresiunii. Izvoarele lui sînt înseşi izvoarele de viaţă şi de trăinicie istorică ale poporului. Prin aceasta, se leagă de tradiţie şi de întregul tezaur de bunuri spirituale ale naţiunii. Trecut, prezent şi viitor formează un singur tot, animat de vrerile şi forţa de afirmare — în toate direcţiile de manifestare — a poporului. De aceea, asimilarea lăuntrică a folclorului — în cazul omului de artă — este însuşirea, prin cunoaştere directă, participare şi identificare, a complexităţii de viaţă a poporului. Numai prin identificare cu aspiraţiile şi idealurile de viaţă ale poporului, artistul devine plenipotenţiarul spiritual al acestuia. În această funcţie reprezentativă, creatorul de artă saltă pe plan de universalitate virtuţile specifice ale poporului.

Sub acest unghi, geniul românesc vorbeşte lumii printr-un Eminescu, Enescu, Brâncuşi, Blaga.

Vagabond de geniu al tuturor ţărilor româneşti încă din adolescenţă şi primă tinereţe, Eminescu a prins în geana de auroră a versului său aspectul imaginativ al cosmosului românesc, imprimîndu-i maiestatea cadenţelor epocale şi rezonanţele de harfă ale eternităţii.

Începîndu-şi urcuşul de la obîrşiile de autenticitate ale cîntecului popular, Enescu, revărsîndu-şi pathosul creator în ritmurile magnific-emoţionante ale rapsodiilor şi simfoniilor, culminează în orchestraţia inegalabilă a operei Oedip, prin care melosul românesc, încărcat cu grave accente de umanitate, se înalţă la modul de a fi universal.

Îndrăgostit de metafizica zborurilor atotcuprinzătoare şi li
pătimit de înălţimile albastre ale tăriei, Brâncuşi profilează pe za
veacurilor fascicolul de lumină al Pasărei măiastre şi silueta Col
fără sfîrşit, simboluri de supremă măreţie ale duhului vizi
românesc.

Meditînd asupra satului, Lucian Blaga urzeşte din firul de bora
gic al cugetului metafizic matca stilistică a neamului, din ale cărei categorii abisale se înalţă solar « Parthenonul » spiritului nostru creator de cultură.

Ipostaze concrete, individuale, ale specificului naţional, cazurile citate sînt în acelaşi timp valori universale.

Dar în ce constă elementul de universalitate al operei de artă? În natura conţinuturilor ei general-umane, în esenţialitatea ei, care se adresează tuturor oamenilor. « Universalul — scrie Jean Blonski — nu poate fi atins decît în măsura în care propria noastră experienţă dezvăluie o trăsătură generală a condiţiei umane; iar pe de altă parte, nu vom găsi niciodată o soluţie mulţumitoare la întrebările şi problemele noastre particulare, dacă această soluţie nu va reuşi să dobîndească valoare pentru toţi oamenii, dacă — la nivelul nostru — nu vom realiza, măcar în parte sau virtual, destinul fiecărei fiinţe omeneşti ».[1]

Punîndu-se accentul pe gestul creator esenţial, pe esenţa umană a operei de artă, s-ar părea că universalismul ar putea fi sinonim cu umanismul. În realitate, lucrurile nu stau aşa.

În timp ce umanismul este un deziderat, un ideal de viaţă spre care se năzuieşte, universalismul operei de artă este un dat concret, viu şi prezent în substanţa acesteia. Umanismul poate fi o dimensiune a operei de artă şi, în această funcţie, este subordonat universalismului. În cazul artei, vorbim de o universalitate concretă, alcătuită istoriceşte din concretele naţionale. Neexistînd în sine, ca esenţă pură, putem defini universalitatea concretă a operelor de artă ca o simfonie a concretelor naţionale.

Nici sincretismul epocilor epigonice sau de dizolvare a culturii nu poate fi confundat cu universalismul.

Sincronismul valorilor, al curentelor sau al stilurilor artistice ia uneori, dar numai parţial şi aparent, aspectul universalităţii. El rămîne, ca şi sincretismul, în aburii teoriei şi ai interpretărilor abstracte.

Universalitatea concretă a operelor de artă stă sub semnul axiologiei. Ea trăieşte din sevele valorilor întruchipate în realitatea concretă a operelor. Implică în mod necesar ierarhizarea elementelor componente în strînsă dependenţă de legităţile esteticului. Singur accentul axiologic al operei de artă, în măsura în care aceasta întrupează plenar în sinteza ei creatoare frumosul, binele şi adevărul, dă valabilitate supremă universalităţii concrete.

Desigur, universalul are implicaţii dialectice cu spiritul şi climatul epocii, cu limbajul artistic (sculptură, pictură, muzică, poezie) sincronic, cu circulaţia valorilor, cu comunicarea liberă a sistemelor de cultură şi civilizaţie, cu procesul de unificare, « planetizare » sau « globalizare » a informării la nivelul cerinţelor tehnice de astăzi etc. Toate acestea constituie ambianţa general-umană din care poate izvorî opera de artă mare. Dar, după cum mimarea exterioară a formelor de artă populară nu duce decît la imitaţie stearpă, la fel mimarea exterioară a pretinselor fenomene de artă universală nu duce decît la artificii şi simulacre. Între imitaţie şi artă hotărăşte autenticitatea. Numai ea conferă unei opere de artă căldură umană şi valabilitate universală, putînd fi gustată de orice minte şi inimă normal constituite.

De aceea, prin universalitatea ei concretă, în care se echilibrează tensiunile dintre naţional şi universal, opera de artă vorbeşte tuturor oamenilor şi tuturor timpurilor. Forţa ei ziditoare — virtus formativa — face, prin jocul dialectic al transponibilităţilor spirituale, generaţiile de azi şi de mîine contemporane cu Phidias, cu Michelangelo, cu Leonardo da Vinci, cu El Greco, cu Rembrandt şi, de ce n-am spune-o, cu Brâncuşi.

[1] Universalismul culturii şi literaturile naţionale, **Secolul XX**, nr. 12, 1966, p. 20.

SENSURI ALE EXPRESIONISMULUI

DAN GRIGORESCU

Există, nu numai în istoria artei, ci şi în cadrul mai larg al filozofiei culturii, te… considera expresionismul ca pe o « constantă a artei ». În Filozofia stilului Lucian Blaga se alătură unei asemenea direcţii de interpretare, aşezînd Crucificarea din altarul de la Isenheim, tulburătoare capodoperă a lui Grűnewald, la obîrşiile curentului. Mai recent, originile expresionismului au fost lărgite într-o şi mai mare măsură şi, urmărindu-se o anume linie de determinări succesive, s-a ajuns pînă la statuete ale paleoliticului[1]. Sînt citate deopotrivă artele folclorice, creaţiile lui Dűrer, Cranach, Manuel Deutsch, Crivelli şi Luca Signorelli, Valdès Léal, El Greco şi Goya, Bosch şi Bruegel. Din această perspectivă, expresionismului i se acordă un regim asemănător cu acela al romantismului şi al clasicismului, devenind o categorie istorică, nedeterminată în timp; ba, mai mult, el depăşeşte sfera acestor categorii, de vreme ce studiile lui Géricault înfăţişînd capete de ghilotinaţi sînt citate printre capodoperele acestei direcţii estetice, iar cuvintele lui Delacroix care replica unui oarecare, recunoscînd c… Medeea sa are un braţ mai lung («Ştiu, dar asta e expresie»), sînt considerate « o profesiune de credinţă expresionistă» [2].

În felul acesta, fireşte, Van Gogh e nu numai un prevestitor, ci chiar un fruntaş al mişcării, de vreme ce declara cîndva: « Vreau să exprim, cu roşu şi cu galben, teribilele pasiuni umane», iar autoportretele sale sînt mărturii ale unei mistuitoare forţe de introspecţie. S-ar mai putea evoca şi cîteva cuvinte semnificative ale lui Gauguin care, împotrivindu-se impresionismului, spunea: « Impresioniştii caută în jurul ochiului, şi nu în centrul misterios al gîndirii»; sau, tot el: « Pictura înseamnă ceva mai mult decît descripţia, înseamnă căutarea sugestiei, aşa cum, de altminteri, face muzica»

E firesc ca, în cercetarea unui curent artistic, implicaţiile de ordin istoric să fie numeroase comparatismul să scoată la iveală îndelungi filiaţii. Întotdeauna, un curent artistic îşi caută strămoşii; cazul suprarealismului, despre care s-a afirmat că a rupt tradiţiile, dar îl proclamă pe Bosch ca pe un îndepărtat înaintaş, e elocvent. Dar mi se pare că nu se pot confunda, chiar dacă (într-un proces mai degrabă lingvistic decît estetic) au ajuns să poarte acelaşi nume, un curent artistic, limpede definit într-un anume cadru istoric, şi o « înclinaţie permanentă a sufletului uman» care « poate fi întîlnită în marile răspîntii ale istoriei artei»[3]. Dar nici raportarea exclusivă la unele (e drept, foarte importante) trăsături formale nu mi se pare satisfăcătoare. «Autonomia» pe care culoarea o cîştigă faţă de imagine este, desigur, foarte simptomatică pentru expresionism. Dar, dacă limităm sensul expresionismului la această cucerire stilistică, înseamnă că includem fauvismul, a cărui sintaxă picturală se întemeiază tocmai pe triumful culorii, al cărei înţeles e acela de transcriere a unei stări de spirit şi nu a unei realităţi obiective. Şi, atunci, sculptura expresionistă? ...Grafica?...

Din acest punct de vedere, pictorii impresionişti, consemnînd senzaţia, irepetabilă, s-ar supune aceloraşi determinări subiective.

Cred că nu se pot despărţi obîrşiile expresionismului de o anume situaţie specifică Germaniei la sfîrşitul veacului trecut. A acelei Germanii care a cunoscut un clasicism atît de caracteristic, de origine nu atît artistică (Mengs nu a avut nici pe departe prestigiul lui David, în Franţa), cît literară: teoreticienii săi sînt Winckelmann şi Goethe. A Germaniei în care Courbet (şi discipolul său, Leibl) era stimat, a cărei pictură, dominată de viziunea mitologică a lui Hans Van Marées, afirma un umanism cu grave reminiscenţe renascentiste.

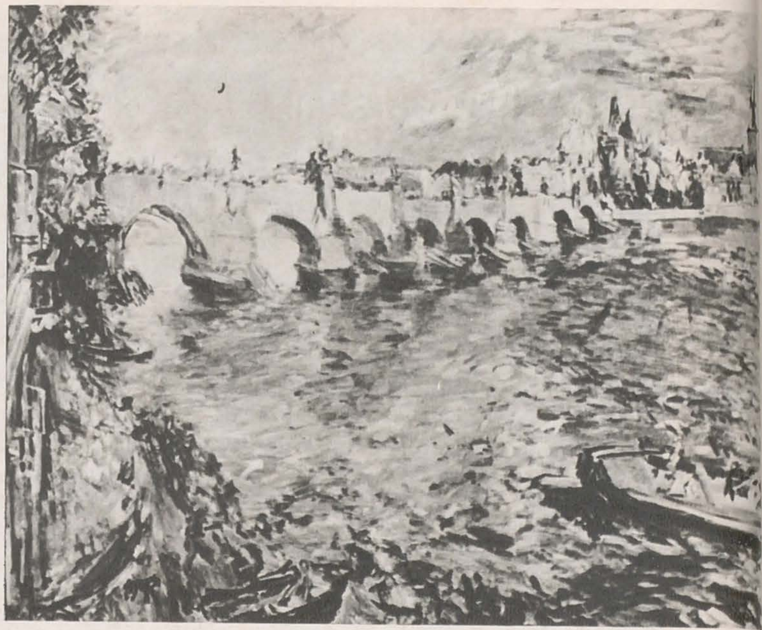
Fauvismul sacrifica adevărul optic echilibrului de volume colorate; opera artiştilor de la Die Brüke, mai ales a lui Kirchner şi Heckel (pictată în jurul lui 1906), caută să realizeze acelaşi efect de ansamblu prin alăturarea tonurilor pure.[4] Comparaţiile dintre unele pînze ale lui Vlaminck şi Heckel şi chiar ale lui Kirchner şi Matisse au fost, nu o dată, revelatoare în sensul unei înrudiri mult mai stricte a fauvilor cu expresioniştii germani decît cu cei francezi. Şi, poate, nu sînt lipsite de interes nici datele unor cuprinzătoare expoziţii Van Gogh organizate, în primul deceniu al veacului, în Germania: 1903 (împreună cu Gauguin şi Bonnard), 1906, 1909... Pentru ca, în 1914, Herwath Walden să organizeze o mare expoziţie Chagall.

Simbolismul expresionist nu presupune părăsirea temelor figurative. Herbert Read observă că Jawlensky, Nolde, Kokoschka, Soutine se apleacă uneori cu atîta luare-aminte asupra unui subiect figurativ, încît intenţiile lor simbolice par a trece pe un plan secundar. Mai cu seamă Kokoschka care afirmă refuzul « convenţiilor italiene clasice ale armoniei», ceea ce implică « acceptarea transcendentalismului lumii gotice»[5]. Transformarea, deformarea obiectului real relevă în Kokoschka un analist capabil să creeze din nou panteismul romantic al lui Caspar David Friedrich şi Turner[6]. Pictorul Femeii în albastru este, astfel, foarte semnificativ pentru această sinteză complexă pe care expresionismul o realizează între direcţii diferite ale istoriei artei mai vechi.

Indiferent dacă anecdota care-l declară pe Cassirer inventator al termenului expresionist e adevărată, mi se pare că opoziţia faţă de impresionism constituie una din trăsăturile cele mai caracteristice ale curentului. Dar nu ştiu dacă, prin aceasta trebui să înţelegem şi o opoziţie temperamentală totală, în sensul că expresionismul ar reprezenta « atitudinea pesimistă». Se invocă, în această privinţă, frecvenţa temelor inspirate din viaţa oamenilor de la periferia societăţii. Nu are rost, socot, să se replice amintindu-se privirile înnegurate ale femeilor aşezate, în tablourile lui Degas, dinaintea unui pahar de absint, dramele de familie, dureroase prin obişnuitul lor, trupurile împovărate de oboseală ale spălătoreselor şi călcătoreselor maestrului parizian, toreadorul mort dintr-o pictură a lui Manet, oamenii aşezaţi în faţa plutonului de execuţie dintr-un alt tablou al său. Aş spune, însă, că aproape tot ceea ce era acolo tristeţe, devine la expresionişti deznădejde, o deznădejde sfîşietoare, atotcuprinzătoare. Strigătul lui Munch (ca, mai tîrziu, Plînsul lui Siqueiros) se răspîndeşte dureros în văzduh, undele lui freamătă tragic, ochii se lărgesc de spaimă, trăsăturile feţii se deformează; oamenii sînt aşezaţi unul lîngă altul, dar sînt despărţiţi de largi spaţii pe care nu încearcă decît arareori să le străbată, pentru a ajunge unul la altul.

Şi, astfel, se ajunge logic la mască, motiv predilect al unui Ensor. Nu cred că veselia multicoloră a carnavalului l-a atras pe marele belgian; carnavalurile din pictura de odinioară a Ţărilor de Jos

GEORGES ROUAULT: De Profundis – ulei (Muzeul naţional de Artă Modernă, Paris)



1	2	5
3	4	6

1. EMIL NOLDE: Cristos şi femeia adulteră — ulei

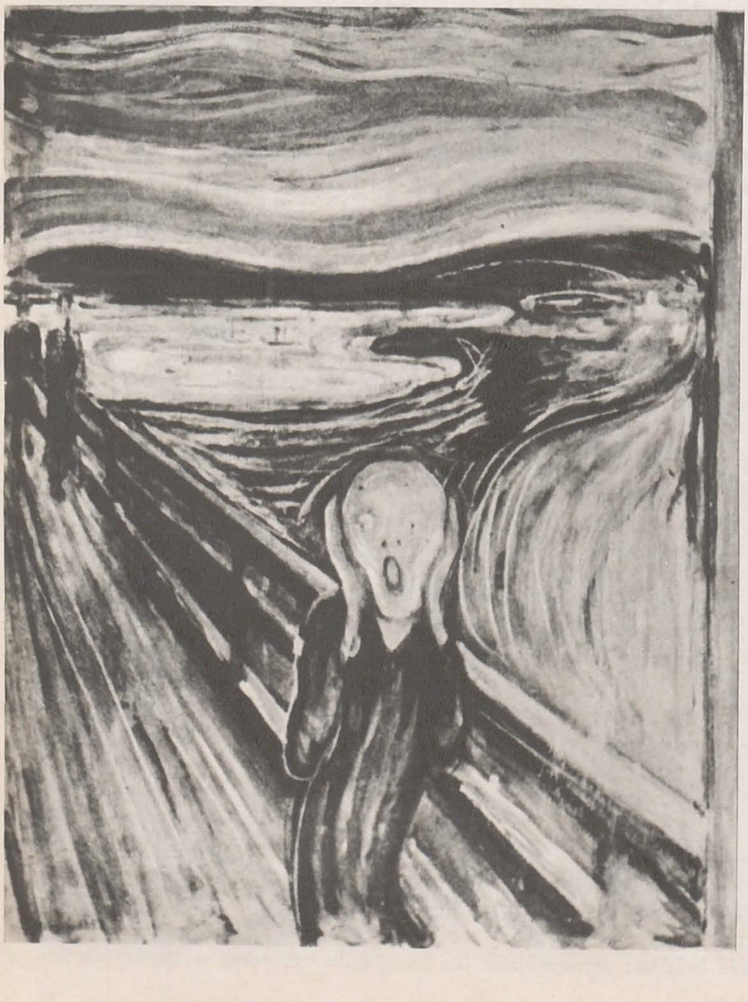
2. OSKAR KOKOSCHKA: Podul Carol IV — ulei (Galeria Naţională, Praga)

3. EDVARD MUNCH: Strigătul — ulei (Muzeul Municipal, Oslo)

4. JAMES ENSOR: Măşti ciudate — ulei (Muzeul de Artă Modernă, Bruxelles)

5. KEES VAN DONGEN: Pălăria frumoasă — ulei (Colecţia Drouant, Paris)

6. KARL HOFER: Trei măşti — ulei (Muzeul Wallraf Richartz, Köln)



luptau simbolic cu ipocrizia abstinenței religioase. De data aceasta, oamenii sînt izolați sub mască, devin de nerecunoscut; se stabilește o relație între chipul real (cel ascuns) și cel aparent, ca în dramaturgia pirandelliană. Se cuprinde aci un sens tragic, nu e nevoie de viziunile demonice ale [illegible] Blake pentru a evoca deznădejdea spiritului uman.

S-a discutat foarte mult despre destinul actorilor, scoși în afara societății și a religiei, în plină epocă modernă. S-a amintit adesea că, pentru ca trupul lui Molière să fie înmormîntat în pămîntul sfințit al unui cimitir, a fost necesară intervenția suveranului însuși. Să fie, oare, de vină numai presupusa viață imorală pe care căuta s-o reabiliteze spiritualul Scarron? Nu cumva e o reminiscență a unei mai vechi uimiri a oamenilor care asistau, îngroziți poate, oricum uluiți, la transformarea actorului într-un personaj oarecare, la schimbarea identității lui? Era, pentru ei, diavolească această putere de a te încarna într-un altul. Ceva din această înțelegere tulbure, primitivă, plutește și în tablourile lui Ensor, și în unele din cele ale lui Beckmann sau Hoffer. « Lumea privită ca o scenă», « oamenii-actori ai unei piese» sînt teme care au atras întotdeauna literatura; prin expresionism, ele devin sugestii plastice, elementul decorativ al personajului de teatru dispare, lăsînd locul unei inflexiuni tragice.

Poate că nu numai pitorescul, exoticul, să-l fi atras, la începuturile sale pe Picasso, în anii în care picta atît de stăruitor scene de circ. Poate că, în acea vreme în care (așa cum s-a demonstrat[7]) înrîurirea unor Steinlen, Isidro Nonell și chiar Munch a fost atît de rodnică pentru arta tînărului spaniol, aceste înțelesuri să-l fi atras mai mult decît simpla anecdotică sau decît implicațiile sale întrucîtva sentimentaliste. Tonul elegiac al poeților de la Der Sturm, îndeosebi al Elsei Lasker-Schüler, se apropie elocvent de vibrația picturii expresioniste.

E cazul să se sublinieze, cred, că într-o măsură mai mare decît o făceau alte curente contemporane, expresionismul apela la unele simboluri folclorice. Legăturile cu Bruegel și Bosch nu sînt singurele argumente în sprijinul acestei afirmații. Fantasticul, aparent cordial, al lui Chagall nu poate fi înțeles fără o cunoaștere cît de cît amănunțită a spiritului creației folclorice din țara sa. Sau demonologia lui Rufino Tamayo, de veche origine pre-columbiană. Poate că Ensor însuși, cu tot rafinamentul său întrucîtva crispat, se apropie surprinzător de sursele burlescului popular din secolul al XVI-lea al lui Bosch.

În această deznădejde se deslușește, totuși, o preocupare pentru destinul uman; aspectele militante ale curentului sînt elocvente. Käthe Kollwitz, Otto Dix, Grosz, Masereel, soții Grundig descopereau în împrejurările războiului, în politica nazistă, vrăjmașă declarată a aspirațiilor umane, sensuri profund tragice împotriva cărora protestau lucid. Expresionismul înceta să fie o artă a constatării îndurerate; devenea o creație manifestă, expresie a revoltei. Fără să abdice de la principiile estetice ale curentului, dimpotrivă, acordîndu-le înțelesuri mai precise, artiștii expresioniști ai deceniilor IV și V, își transformau arta pe măsura unor copleșitoare necesități sociale. Acesta a fost, mai ales, aspectul sub care artiștii noștri au cunoscut expresionismul. Grafica de atitudine politică a unor Tonitza, Șirato, Mărculescu, Nicolae Cristea se așază la întîlnirea dintre vechile tradiții ale xilografiei și caricaturii populare românești și înrîurirea artei expresioniste.

Curentul acesta a cuprins zone geografice uriașe. Indianul Sayed Haider Raza sau irlandezul Ferro, muraliștii mexicani și austriacul Hundertwasser, spaniolul Tapiès, americanul Pollock, francezul Rouault, flamandul Permeke adaugă expresionismului trăsături atît de diverse, încît nu vom fi surprinși să regăsim la artiști contemporani, abstracționiști, idei a căror paternitate nu poate fi pusă la îndoială.

Americanul Barnett Newmann care declara « Pictura, asemenea oricărei pasiuni, e un glas viu și, cînd îl aud, trebuie să-l las să se pronunțe liber», se apropia de principiile estetice ale grupului Die Brücke[8]. Și mai semnificativă mi se pare însemnarea compatriotului său, Adolph Gottlieb: « Calitatea picturală e lipsită de orice semnificație, dacă nu e expresia unui sentiment. Părerea după care o pictură nu e decît o combinație de forme, de linii și de culori este, pur și simplu, îngrozitoare».

Iată, deci, că — dacă e adevărat că a dispărut ca școală constituită — expresionismul continuă să se manifeste ca o vastă mișcare a artei universale. El reprezintă aspirația omului care, mai presus de orice geometrii rigide și arbitrare ce invadează o anume pictură voit « obiectivă», își afirmă dreptul la exprimarea tumultuoasă, întreagă, a propriei sensibilități.

---

[1] Vezi Waldemar George, La peinture expressioniste, 1960, p.7

[2] Printre alții, Paul Westheim, Für und Wider, 1923; Kasimir Evschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Malerei, 1921; B.S. Myers, German Expressionists ș.a.

[3] Prefața lui Ozenfant la catalogul expoziției Le Fauconnier, 1948.

[4] Vezi Waldemar George, op.cit., pp. 9-10.

[5] Cf. Edith Hoffmann, Kokoschka, Life and Work, 1947, p.33

[6] Herbert Read, Histoire de la peinture moderne, 1960, p. 240.

[7] Vezi Anthony Blunt, Phoebe Pool, Picasso, The Formative Years, 1962.

[8] În 1913 Kirchner scria: « Întîmpinăm orice culoare care, direct sau indirect, reproduce impulsul creator ».

GEORGE TOMAZIU: Autoportret — laviu

GEORGE TOMAZIU: Ilustraţie la «Sonetul 35» de V. Voiculescu

GEORGE TOMAZIU

ION FRUNZETTI

Dintr-o generaţie care a apucat să priceapă necesitatea rigorilor de gîndire în procesul liberării ideii iniţiale a operei de artă, George Tomaziu este, pînă la mijlocul carierei sale, marcat de spiritul de geometrie al lui André Lhote, ce i-a fost prin 1935—37 chiar profesorul venerat, in verba cujus jurà. *Cine-i cunoaşte începuturile ştie că uleiul lui Tomaziu a fost o vreme considerat «cubist», cu atît mai surprinzător cu cît în laviu, unde poate fi socotit inventatorul unei tehnici prestigioase, exploatate apoi cu succes de alţii, tehnica diluării directe a tuşului de pe pensulă în gură, această rebarbativă invenţie i-a permis o infinitezimală subtilitate de valori în tonurile acromatice, griuri şi sepia.*

Niciodată poate nu s-au realizat, de la Grigorescu încoace — mutatis mutandis — mai picturale desene decît ştie să conceapă şi să finiseze Tomaziu, cu o rară economie de mijloace brute. Dacă, pe urmele lui Wölfflin, socotim plastică orice operă în care delimitările obiectului de mediul ambiant sar în evidenţă, fie aceste delimitări realizate prin simple conture de siluetă ori prin suprafeţe delimitative ale masei colorate între conture, uneori enclitice, nu există operă mai puţin plastică decît desenul lui George Tomaziu: orice linie la el e un dialog dramatic de culoare şi lumină. Într-o acromatopsie perfectă, a unor umanităţi degenerate pînă la neperceperea lungimilor de undă specifice tonurilor cromatice, Tomaziu ar şti totuşi să facă a se întrevedea posibilitatea cîntecelor de culori, prin albul şi negrurile sale vibrate, în laviuri calde, sensibile, ţîşnite direct din gest, şi totuşi rezultate ale unei perfect picturale gîndiri artistice. Nici un contur nu e doar contur, doar delimitare inginerească a formei, toţi vectorii trasaţi pe albul pergamentului translucid au duct, adică grosime, rapiditate de tragere (tempo) şi direcţie intenţională... Linia e o sinteză de masă sugerată prin umbră, şi de lumini subînţelese în întreruperile ductului ori în şovăielile de carnaţie a muschiulozităţii ei... Numai N. Grigorescu, repet, a mai posedat o asemenea măiestrie, şi încă, la comparaţie, balanţa nu înclină spre

meşterul ottocentist, ci spre novecentistul ce ne este, slavă coincidenţelor neintenţionate, contemporan. Căci picturalitatea lumii optice a lui Tomaziu este cea necontemporană, cea de la începutul veacului acestuia. Poate, dintre cei mari ai lumii, dacă doar Vuillard ar fi putut poseda o asemenea gloriolă, în cazul în care nu şi-ar fi consumat-o nabistizîndu-se în decorativul plat. Lumea lui Tomaziu este, în primul rînd, senzaţia lumii reale transpusă în termeni pur optici. Dinspre impresionismul tardiv, de la Degas şi Toulouse-Lautrec, i se trag celerităţile. De la neoimpresionişti — lui Seurat şi lui Signac datornici — îşi secularizează propensiunea torenţială către luminozităţi colorate. Din reacţia postimpresionistă împotriva divizionismului, care l-a marcat totuşi profund, reiese rigoarea simili-cubistă a viziunii sale spaţiale, obiective, metodice. Dar, ca şi în unele lucrări ale lui Roger de la Fresnaye sau ca în operele pictorilor familiei Duchamp, (Jacques Villon de pildă), volumele, deşi descompuse, nu sînt analitic redate, ci sintetic: unitatea obiectului real nu e ameninţată niciodată.

Tomaziu reface, în ontogenia sa, filogenia picturii: nevoia de lumină îl duce la eliminarea umbrelor acromatice, în favoarea complementarelor de cald-rece; apoi nevoia de mediu atmosferic la divizionism, pentru ca necesitatea de a nu renunţa la realitatea lumii să-l expedieze către geometrizarea formei statice, şi nevoia reprezentării mişcării să-l azvîrle a se încumeta la descompunerea volumelor, ca în cubismul contaminat de ritmurile futuriste pe la 1912. Dar vigoarea oferită compoziţiei de clasicitatea regăsită prin Lhote? Toate, în clipa revenirii intelectualului spre lirismul iniţial, se recunosc ca fiind clase ale şcoalei parcurse. Tomaziu este un nemulţumit veşnic de sine, în continuă adoraţie a operei desăvîrşite pe care ar putea-o scrie cu penelul de tuş ori de culoare . . .

Singura bosă care-i lipsea era cea expresionistă. Şi iată-l, datorită unui concurs fericit (pentru operă) de nefericiri, deodată găsit pe calea de golgotă a lui Rouault! Figurile mascaradei tragice a marelui şi ulceratului de viaţă baudelairian al picturii franceze nu sînt însă traduse în limba lui Tomaziu. Expresionismul lui e pictural, şi nu literar. Dramatismul lui e în metaforă, şi nu în conflictul teatral, denunţat privitorului de interacţiunea personajelor. Oamenii, la Tomaziu, nu-s măşti demonice, nici ipostaze ale păcatului, ca la Rouault. Sînt cum îi vedem, ei înşişi tărbăciţi de tristeţea ori de veselia de a exista ca oameni, şi arşi de dorinţi, poate vitali, poate firav legaţi de vital, dar în nici un caz şarjaţi de artistul care se mărgineşte să constate cum sînt. Totuşi, o ghiară de umbră cuprinde inconştient ceafa unui portret, de anodină rudă iubită, ce va muri tragic, de cancer, peste cîteva luni de la portretizare: ochiul intern al pictorului i-a sezisat noaptea din aură, mancul de raze din radiaţiile subtile proprii. Autoportretele sînt nişte confesiuni tragice, rembrandtiene. Rouault vedea damnaţi. Tomaziu vede salvate prin omenie lucidă, carcasele damnate.

Totuşi, nu umanul, ci natura îl captează. Este în el un cîntăreţ liric, un poet al pastelurilor, elegiac prin surplusul dureros de raze din retină, la modurile eroic-glumeţe ale Pierroţ-ilor lui Samain ori D. Iacobescu. Pictorul e şi poet, cititor de Shakespeare şi încercător, în versuri şi proză, de imagini traduse prin cuvînt. De o mare cultură, el are un univers complet: livrescul şi firescul se învecinează aici, cu brio neretoric, cu naturaleţe. Naturaleţea, artistică spun, se numeşte talent.

Nimeni n-are să nege că pictura lui Tomaziu e pictura unui român, a unui pictor din şcoala care a dat pe Grigorescu, pe Luchian, pe Tonitza, pe Şirato, — din care de altfel mărturiseşte că a învăţat mult, — şi pe Dărăscu, la urma urmei. Există aici o filiaţie netăgăduită. Dar există un pas în plus faţă de sectorul de conştiinţă explorat de ei: pasul acesta se face datorită marii capacităţi a pictorului de a sintetiza căutările de univers vizual ce decurg din filogenia lui, de la impresionism şi neoimpresionism încoace şi căutările universurilor morale, derivate din frecventările expresioniştilor. La mijloc de drum, într-o carieră pătimaş îmbrăţişată, timp de decenii grele de lupte pentru salvarea personalităţii sale artistice, Tomaziu aduce într-o mare expoziţie de uleiuri, peisaje, portrete, naturi moarte şi compoziţii, alături de teme la fel de variate, în desen şi acuarelă. Gravura, litografia, ilustraţia de carte şi vigneta — care-l califică şi ca abstracţionist, la o adică — completează înconjurul de orizont al palmaresului său recent. Tomaziu, cap al unei generaţii, cea de cincizeci de ani, nu se desminte. De la ultima sa expoziţie sînt două decenii. Dar e viu, e tînăr, e proaspăt, e la un început, care-i un miez de drum temeinic totuşi. E la începutul triumfului său artistic.

1 / 2 / 3	4 / 5, 6

1. GEORGE TOMAZIU: Seară muzicală la Enescu (detaliu) — ulei
2. GEORGE TOMAZIU: Ilustraţie la «Sonetul 29» de V. Voiculescu
3. GEORGE TOMAZIU: La Pasărea — laviu
4. GEORGE TOMAZIU: Domnia lucrurilor — acuarelă
5. GEORGE TOMAZIU: La Snagov — laviu
6. GEORGE TOMAZIU: Natură III (Brăneşti-Pasărea) — ulei

CUM VORBIM DESPRE BRÂNCUȘI

ROF. G. OPRESCU

ացă trecem în revistă atitudinea publicului față de creația și ...alitatea lui Brâncuși din momentul în care rupe cu sculptura ...ală, asistăm la o negare care, treptat și succesiv, se schimbă ...dmirație necunoscută niciodată de un alt artist român. El ...nci sculptorul recunoscut și lăudat de artiștii și de publicul ... al modernismului, unul dintre șefii mișcării novatoare în ...lptură și unul dintre cei mai mari reprezentanți ai artei contem-...ne. El este artistul pe care renumitul sculptor englez Henry ...oore îl considera ca fiind « liberator al sculpturii de toate părțile ei inutile, redîndu-i esența ei », sau care, ca să ne servim de înseși vorbele lui Brâncuși dintr-o convorbire cu Carola Giedeon Welcker, « debarasase forma obiectivă de scoriile hazardului ».

Se poate ușor observa însă că, în momentul de față, la noi, mulți îl consideră nici mai mult nici mai puțin decît ca pe un țăran-artist. Și astfel, unii din ignoranță, alții din demagogie, spun vrute și nevrute cu epitete răsunătoare. Ei cred, pesemne, că făcînd din Brâncuși un țăran, vor mări prestigiul nostru național.

Ce poate fi mai surprinzător decît să vedem acest fenomen într-o țară în care totuși există bunul simț, anume că autorii unei notițe sau ai unui articol mai lung privind pe Brâncuși cred că au făcut un lucru oportun și au adus un element nou la cunoașterea marelui artist, descoperind masa pe care a mîncat cîndva Brâncuși, sau patul în care a dormit, descriind amănunțit locurile unde el s-a oprit în copilărie, de la Hobița lui natală pînă a ajuns la București, locuri care azi au desigur un cu totul alt aspect. Mai ciudată încă mi s-a părut narațiunea de călătorie a unui admirator pasionat, în care acesta, trecînd prin Transilvania spre Tîrgu-Jiu și privind defileul ce mărginește albia rîului, cu complexul formelor săpate de rîu în piatră, își închipuie că cel mai intelectual și mai cumpănit dintre artiștii noștri ar fi putut fi autorul formelor ce se succed, care toate seamănă cu ale lui și par ieșite din mîna lui măiastră. Asemenea ciobanului care-și sculptează bîta, el ar fi putut, aproape inconștient, sculpta toate formele stanelor de piatră ce se succed, la dreapta și la stînga defileului, care ar fi devenit astfel niște enorm de lungi serii de opere ale lui Brâncuși.

Din toate aceste închipuiri, mai mult sau mai puțin ridicole, pornite din dorința nițel demagogică, foarte la modă, a celor care vor să se impună atenției cititorilor de reviste și ziare, unde destul de rar redacția mai controlează ideile estetice, rezultă, uneori declarat în chip decisiv, alteori ca o implicație, că sufletul românesc, din care Brâncuși este numai unul din exemplare, n-ar mai avea pereche; că inteligența, sensibilitatea, darul artistic, legătura cu natura înconjurătoare ar fi atribute constante și unice ale poporului nostru, iar Brâncuși ar fi cel care s-a născut cu aceste însușiri supreme, și le manifestă, ca țăran, în artă.

Pe lîngă că o asemenea atitudine este lipsită de orice simț critic și al ierarhiei valorilor și n-ar face decît rău reputației poporului nostru, dacă el s-ar considera superior oricărui altuia, mă întreb ce ar simți Brâncuși însuși, citind asemenea ciudățenii, și ce ar zice un țăran, oricît de inteligent, văzînd opere ca Vrăjitoarea, ca Fiul risipitor, chiar ca Sărutul, privit ca grup semnificativ al iubirii, Portretul domnișoarei Pogany, ca portret obișnuit, din mediul nostru de toate zilele?!

Pornind de la faptul că Brâncuși a trăit chiar în mijlocul Parisului viața cea mai simplă, în multe privințe asemănătoare cu cea pe care o cunoscuse în copilărie, criticii la care mă refer nu văd în el decît pe țăran și proclamă că artistul, care nu dădea o lovitură de daltă la care să nu fi cugetat, n-ar fi făcut altceva toată viața decît, amestecînd în arta lui voluntară și suprem derivată din inteligență modele inspirate din viața poporului, să exprime spiritul și sensibilitatea țăranului român.

Grigorescu a ieșit și el dintre țărani, începînd prin a picta icoane, aproape exclusiv pentru mediul rural și pentru păturile sociale mai modeste de la oraș. Trăind, apoi, cea mai mare parte a vieții, chiar după ce se întorsese de la Paris, la țară, s-a inspirat de mii de ori din viața țăranului, în tot atîtea opere semnificative. Totuși, nimeni pînă acum n-a pretins că artistul ar fi reprezentantul real și tipic al țăranului, în sensul în care se vorbește astăzi despre Brâncuși. Și Grigorescu a cunoscut o epocă în care toată lumea se ocupa de tablourile lui, așa cum azi se ocupă de sculpturile lui Brâncuși: este cea următoare expoziției din 1870. Impresia ce opera sa făcuse asupra publicului bucureștean era atît de puternică, ca acum cea produsă de Brâncuși, încît toți cîți puteau ține un condei, chemați și nechemați, își spuneau despre el impresiile, căci gazetele erau deschise tuturor. Nimeni însă nu-l considera exponent tipic al țăranului. Cel mai impermeabil la rațiune dintre criticii de atunci ai lui Grigorescu, este un personaj important, directorul Convorbirilor literare. Om cu mare trecere, Iacob Negruzzi, dar și perfect de insensibil la artă, în special la cea executată de Grigorescu, îi găsește multe cusururi, dar nu pe cel de a se comporta ca un țăran pasionat de pictură.

Atmosfera în care se discuta valoarea marelui pictor se asemăna cu cea de azi, cînd se discută intențiile și valoarea lui Brâncuși. Atunci dacă cineva mai ponderat emitea o părere care nu convenea majorității criticilor, n-ar fi fost considerat ca lipsit de patriotism, cum am citit nu demult într-un jurnal în care autorul punea la punct pe oricine nu crede că cel mai profund cugetător dintre artiștii români, în momentul în care crează, nu este decît cel care exprimă ceea ce ar putea exprima și un alt țăran dotat, într-o formă desigur mai primitivă și mai lipsită de expresie. Categoria operațiilor mintale ce precedau execuția, după ei, ar fi cam aceeași și la Brâncuși, și la țărani! O diferență de calitate, desigur, dar și la aceștia și la Brâncuși vorbește instinctul național, și nu geniul personal. N-au ajuns toți țăranii la Pasărea măiastră și la Coloana infinită, dar merg pe același drum, îi inspiră cam aceleași idei, și au aceeași pasiune pentru artă!

Din nou mă gîndesc la Grigorescu care, în 1880, aducea și el în arta noastră ceva cu totul nou, deosebit adică de academismul ce dominase și domina arta noastră, dar toți criticii aveau bunul simț să spună că acest « nou » este al lui, al lui Grigorescu, și nu ceva propriu și particular țăranului. Și opera lui, bineînțeles, are meritul ei foarte important, dar de altă natură: este personală atunci la Grigorescu, este personală acum, la Brâncuși. Iar dacă acesta, între operele sale, numără o Cumințenie a pămîntului și o Pasăre măiastră, ele sînt numai vagi aluzii, numiri de reminiscență folclorică, căci nici un țăran n-a dat formă vreodată acestor noțiuni abstracte.

Fotografie de Leni Iselin, după *La peinture contemporaine de 1900 à 1960*, de Roger Baschet, Editions de l'Illustration, Paris, 1961.

ARTIŞTI DESPRE ARTĂ

FERNAND LÉGER

ZIDUL ARHITECTUL PICTORUL

Lumea actuală este bîntuită de nemărginita sete de a înţelege.

Un anumit orgoliu omenesc izvorît din realizările desigur uimitoare ale ultimelor veacuri vrea să absoarbă totul prin logică ori deducţie. Se cuvine să ne oprim însă în faţa operei de artă şi să ne amintim că « instinctele » noastre senzoriale trebuie să intre de data aceasta în joc.

Opera de artă rămîne a celor sensibili, este revanşa lor asupra celor inteligenţi.

Între artistul care crează şi amatorul care apreciază există o legătură, o atmosferă delicată, inexplicabilă, care vehiculează marile prietenii ce ne înconjoară. Aşa ceva nu se explică, şi tocmai acestui înveliş destul de tainic i se datorează durata şi admiraţia oamenilor din alte generaţii. Valoarea fixă a operei de artă este posibilă fiindcă pînă acum nici un savant, nici un intelectual nu a putut să o pună la microscop şi să explice de unde vine Frumosul; să sperăm că niciodată spiritul de analiză nu va izbuti să pătrundă în acest tărîm fiindcă ar distruge minunăţia asta care se numeşte Frumosul, şi care este deasupra vălmăşagului vieţii tumultoase şi muritoare.

Tendinţa spre « determinismul» actual, spre claritate, este deci foarte greu de îndiguit atunci cînd ajunge la tablou. Dar sînt aici unele echivocuri care se cuvine să fie risipite. Vă vorbesc ca un vulgarizator, dar uneori trebuie pus punctul pe i.

Nu s-a pus niciodată problema, în opera de artă, să se copieze natura. Este vorba de o echivalare a naturii, adică de a se aduce într-un cadru în acelaşi timp viaţa, mişcarea şi o armonie creată prin asamblarea liniilor, a culorilor şi a formelor, independent de reprezentare.

Armonia unei opere este aceea care justifică totul, iar nu mai marea sau mai mica asemănare cu natura. Dacă imitarea ar fi valabilă, oricare bun elev al şcolii de Arte Frumoase care, chipurile, a învăţat să copieze natura, s-ar putea declara un geniu. Pe de altă parte, dacă veţi aşeza în faţa aceluiaşi model, în aceeaşi lumină, la aceeaşi oră, mai mulţi copişti, fiecare va face altceva; chiar mai multe fotografii ale aceluiaşi obiect, în aceleaşi condiţii, vor da rezultate diferite. Deci ce mai este şi cu povestea asta pe care Academiştii o numesc « Natura»? Ea nu există. Toţi sîntem subiectivi, adică obiectele care ne înconjoară sînt văzute prin ochii noştri şi judecate dinlăuntru. Fiecare dintre noi, lăuntric, este diferit; toate judeca- sînt individuale, ca şi gusturile. Nimeni vede acelaşi obiect sub aceeaşi form aceea trebuie să eliminăm acel faimo de comparaţie din cauza căruia oan ligenţi şi cu judecată se consideră sa atunci cînd compară tabloul cu natur asta nu e bine. Nu se poate judeca p comparaţie.

Dacă aveţi în faţa ochilor un desen de Ingres şi altul de Delacroix, de pildă, nu se pune problema să le compari şi să spui: acesta e mai bun decît celălalt; sînt două desene de aceeaşi calitate, dar diferite şi realizate de artişti cu o sensibilitate contrară. Subiectivismul dumneavoastră vă va călăuzi către unul sau către celălalt. Îl preferaţi pe unul din ei, dar nu vă este îngăduit să spuneţi acesta e mai bun decît celălalt.

Lumea este victima acestui echivoc colosal datorită Renaşterii italiene. Majoritatea muritorilor sînt încredinţaţi că Renaşterea este o epocă superioară celorlalte, o epocă de progres. Nu există progres în artă — iar Renaşterea, care a zămislit această eroare de judecată făcînd posibilă comparaţia, este vinovată şi inferioară. Marile epoci care au precedat Renaşterea italiană sînt libere din punct de vedere al imitaţiei. Ele au inventat forma (Gotic, Romanic, Indochinez, Egiptean, Aztec etc.). Aceste epoci nu sînt inferioare secolului al XV-lea, ci îi sînt infinit superioare prin execuţia plastică. Michelangelo sculptor a devenit prototipul celei mai grosolane greşeli căutînd Frumosul în copierea muschiulaturii umane. Un biet Isus deformat din secolul XII este cu mult mai emoţionant şi mai frumos prin sensibilitatea pe care o conţine decît piciorul unei statui de Michelangelo în care muşchiul din stînga este întotdeauna la locul lui anatomic. Oricît ar umfla el aceşti muşchi ca să dea impresia de forţă, nu izbuteşte să o dea.

Iar omul mijlociu care vrea să înţeleagă totul şi-a spus: gata, acum sînt în stare să apreciez o operă de artă. Orice nu este copiat la fel de bine ca la Michelangelo este inferior. Trebuie nimicit fără întîrziere. Şcolile academice, fireşte, s-au repezit să propovăduiască în acest sens. Este atît de comod, dar totuşi puţin cam prea uşor.

O întreagă tendinţă actuală de reacţie vrea să revină la această stare de lucruri. Nu se poate « să rămînem nepăsători». Avem în faţa noastră secole întregi de opere de artă

minunate. Monumente și catedrale, stiluri arhitectonice imortalizate de opinia timpului, iar unii ar dori ca vîntul reacției să măture totul. Fiindcă actualii moderni sînt urmașii credincioși ai epocilor dinaintea Renașterii pe care le știți cu toții. Cultura noastră de la ei am luat-o, punctele noastre de sprijin sînt acolo, impresionismul care ne precede cu nume ca Renoir, Cézanne este leagănul nostru. Am dus mai departe liberalizarea, dar nu am depășit niciodată linia sensibilă, iar opera noastră este strîns legată de epocile vechi.

Evenimentele economice și sociale de care sîntem legați au deviat întrucîtva planurile de realizare. Tabloul de șevalet, născut odată cu individualismul, a devenit forma actuală sub care se realizează cea mai mare parte a operelor picturale; înscăunarea individualismului ne-a impus această stare de lucruri. Să fie al tău tabloul care îți place, să-l ai la tine, să formezi colecții individuale, aci am ajuns.

Odinioară pictura era strîns legată de arhitectură: mozaicuri, fresce. Pictorul se supunea constrîngerii arhitecturii. Era marea ordine antică pe care aș dori să o văd reapărînd. Firește, poziția creatoare nu mai este aceeași. Extrema libertate a tabloului de șevalet a generat erori, dar și o noutate admirabilă.

Necesitățile arhitectonice ne constrîng la o anumită dimensiune dată. Astfel, individualismul este lovit. Trebuie să lucrăm în colaborare. Arhitectura simplificată și rațională care a cucerit lumea trebuie să reprezinte o posibilitate de renovare a acestei arte colective care a creat nemuritoare capodopere înaintea Renașterii. Evoluția societăților tinde, poate, spre această ordine nouă. Tabloul de șevalet rămîne — și va rămîne pururi — dar se poate augmenta cu Renașterea murală.

Atingem aci punctul principal al acestei conferințe. Chestiunea poate avea urmări grele și poate genera discuții. Cer Domnilor Arhitecți aci de față, să binevoiască a-și aminti că le sînt prieten, că admir profund opera lor arhitectonică și socială și că, printre pictorii moderni, sînt poate cel ce are mai multe puncte de contact cu noii constructori. Dar nu pot uita că sînt pictor și de aceea trebuie să le spun cîteva mici adevăruri sau pe care le cred eu adevăruri. Dacă se simt «loviți», să răspundă, sînt de acord.

În momentul de față, s-a întîmplat o catastrofă mondială care e provocată de excesele intensive în care ne zbatem.

America a exagerat uitînd că materia primă e cea majoră, iar nu valoarea aur.

Întrebați pe un american:

Ce e bumbacul? Nu știu.

Ce preț are bumbacul? Știu.

Ce cantitate de bumbac se produce în întreaga lume? Nu știu.

Care sînt beneficiile dumneavoastră? Știu.

Wall Street-ul a exagerat transformînd totul în speculație. Wall-Street-ul este o uimitoare abstracțiune, dar e catastrofală. Arhitectura verticală americană a exagerat uitînd că o casă de 40 de etaje trebuie să reverse conținutul său material uman la aceleași ore, prin aceleași puncte. Obstrucția circulației; New York-ul, paradox colosal, este cea mai înceată metropolă din lume.

Arhitectul modern, în magnificul său efort de a curăți prin golire, a exagerat și el. Trebuia să-l facă. Acești oameni tineri, pe care-i admir, construiesc — e ceva cu totul nou — cu aer, cu lumină: este noua lor materie primă. Acel sentiment de greutate, de volum, pe care îl avem de totdeauna, ei l-au făcut să dispară ca prin farmec. Beție a spațiului gol, revoluție; fiindcă este într-adevăr o revoluție. Revoluție și orgoliu — ruptură violentă cu starea precedentă. O elită i-a urmat. Toate aceste revoluții au elita lor minoritară. Pînă aici totul merge bine. Există o arhitectură de șevalet, individuală, care răspunde unei cereri restrînse. Dar formula se lărgește. « Urbanism» — vrem să părăsim poziția șevalet, devenim sociali. Atențiune! este momentul dramatic. Revoluția care constă în a distruge și a curăți s-a sfîrșit. Vom construi, vom ataca omul mijlociu, mulțimea, care pînă mai ieri se acoperea de bibelouri și de draperii, trăia într-un complex decorativ. În acest spațiu gol nou, un feronaj necunoscut, gigantic, pe care îl credeam mort, înviază.

Ahitecții moderni au pus individul « în fața zidului », în așa măsură încît mobilele intră și ele în zid. Zidul le înghite și se închide; suprafața redevine netedă.

Goliciunea este așa cum o vedeți: ei nu suportă nici măcar volumul mobilelor. Deci nu mai există volum, nu mai există formă; impalpabilitatea aerului, suprafața lunecoasă, nouă, unde nimic nu se mai poate ascunde. Nici chiar umbra nu mai îndrăznește să pătrundă, nu-și mai găsește locul. Este un minotaur modern, îmbătat de lumină și de claritate, ce se ridică în fața micului om modern abia întors de la bibelourile și de la cîrpele sale, la care se mai gîndește încă.

« Natura are oroare de vid». Omul mijlociu se simte pierdut în fața acelei vaste suprafețe moarte, bîjbîie, nu știe de ce să se agațe, are amețeală, nu este pregătit. O revoluție a venit pe neașteptate. Iată-l pe omul mijlociu, omul-număr, în fața acestei noi realități neîndurătoare care este zidul modern.

Ca să vă fac să uitați acest perete interior unde mă lupt cu prietenii mei, vă voi vorbi despre zidul exterior — acela care se află în bordura drumurilor lumii.

Multe țări, mai ales cele nordice, au tendința de a colora zidurile în exterior. Mărturisesc că prefer zidurile satelor din țara mea sau din țările de miazăzi unde zidurile și oamenii își păstrează vîrsta care o au.

Bătrînele sate franceze poartă pecetea timpului pe pietre și pe ziduri.

Nordul, tînăr și mai puțin individualist, colorează, îmbracă, restaurează mereu. Este o viață decorativă. Vîrsta nu se mărturisește, e mai puțin emoționant, dar e mai agreabil. Este un fel de politeță a drumului, este o veselie care vrea să ascundă realitatea, este educația.

Dar despre celălalt zid, cel mare și teribil din interior, care vă așteaptă după ce se închide ușa, trebuie să continuăm să vorbim. Mulți arhitecți vor să-l păstreze așa cum este. Exagerează.

Este o poziție revoluționară și, ca atare, minoritară, iar reacțiunile pot profita. Din punct de vedere artistic, bravo; este opera de artă. Din punct de vedere social e primejdios fiindcă nu este o operă socială. Asupra acestui zid ne-am fi putut înțelege, Domnilor Arhitecți. Vreți să uitați că pictorii au fost aduși pe lume pentru a distruge suprafețele moarte, pentru a le face locuibile, pentru a evita pozițiile prea absolute ale arhitecturii.

Ceea ce era adevărat în sec. VIII și IX de ce nu ar fi și astăzi? Omul nu s-a clintit. E îngrozitor, dar așa este. Obiectele se schimbă. Gusturile se schimbă. Alimentele se schimbă, dar există faimoasa problemă a cantității; ea nu se schimbă.

Sînt de părere, Domnilor Arhitecți, că v-ați atins de cantitățile ireductibile.

Oamenii consumă mereu aceeași cantitate de alimente, dorm aceeași cantitate de timp, trăiesc și mor aproximativ în aceeași durată.

Ei vor în interioare o cantitate locuibilă. Problema e profund umană, mai ales atunci cînd ai de-a face cu « mulțimile mijlocii». « Constrîngerile» se fac simțite, necesitățile se impun. Dacă distrugeți, trebuie să inventați pe parcurs faimoasa « valoare de înlocuire ».

Între punctul de vedere tendință arhitecturală nouă și punctul de vedere locuibil mijlociu urban există o soluție de continuitate, există un spațiu gol periculos, un punct de infiltrare pentru reacțiile cele mai nefericite — care își află aici motive de a se dezvolta.

Elitele v-au urmat, sînt de acord, asta era destul de ușor, dar ceilalți, linia de mijloc, nu v-a putut urma. Ați plecat în pas alergător, cu capul sus, cu privirea disprețuitoare, spre un țel ideal pe care-l admir din tot sufletul, dar, în timpul acestei curse spre Frumosul absolut, trebuia totuși să priviți în urma voastră. Sînteți singuri, ei nu vă urmau.

Trebuie să vă opriți și să vă întrebați în ce măsură această lume care gîfîie în urma voastră, pe care nici nu o mai puteți zări, va fi ea în stare să-și potrivească pasul cu dumneavoastră și cu acest nou standard de viață.

Din orgoliu nu ați vrut să-l chemați pe pictor care aștepta în josul scării. Totuși acest om cumsecade și modest, epatat de ritmul vostru, v-ar fi urmat, ar fi fost de folos ca să astupe fisura dintre conceptul vostru teoretic și obligația de constrîngere umană.

El așteaptă hotărîrile voastre. El, artistul pictor, dușman al suprafeței moarte, poate să se înțeleagă cu voi, acceptă să fie la poziția nr. 2; este rege în tabloul de șevalet. Nu vă atingeți! El este însuși dumnezeu. Acolo își are și el mîndria lui, acel « neîndu-plecat» dacă nu-l vrei, lasă-l. Dar, Domnule Arhitect, ca tovarăș cu dumneavoastră, el ar accepta măsurile dumneavoastră, constrîngerile dumneavoastră, poate chiar pînă la 50 %. Domnule Pictor, îi veți spune dumneavoastră, cu un aer destul de semeț, aș vrea aici 3,50 m pe 1,25 m de culori vii. Bine, Domnule Arhitect, ar fi rostit el cu modestie, o să facem așa.

De fapt trebuie să se realizeze o înțelegere în trei: zidul-arhitectul-pictorul. S-ar fi putut ajunge la asta. V-ați părăsit tovarășul și iată că din cauza fisurii apar unele ușoare dificultăți. O reacție violentă împotriva căreia trebuie să ne batem toți împreună, trebuie să intrăm în luptă.

Ați vrut să distribuiți voi singuri culorile. Îngăduiți-mi să afirm că în vremurile noastre, cînd totul este specializat, acest lucru e o greșeală.

Tîmplarul nu face fier forjat după cîte știu. Cu ce drept ați distribuit dumneavoastră culoarea? Cu ce drept? Epoca specializată vă condamnă. Trebuia să respectați contractul de asociere între noi trei: zidul, dumneavoastră și eu.

De ce l-ați rupt?

Nu mă supăr și aștept. Cred că într-o zi evenimentul se va produce și că, braț la braț, zidul, dumneavoastră și cu mine vom realiza marea operă modernă care rămîne de făcut.

Cazul va fi și mai categoric în momentul cînd va fi vorba de ridicarea unui monument.

o casă?
o uzină?
un palat?

Trei probleme. Oare le-ați rezolvat? Nu cumva există un anumit exces de viteză în realizarea planurilor dumneavoastră care, în legătură cu aceste trei probleme, cred că sînt prea apropiate unul de altul? Lăsîndu-vă furați de elan, socotesc că ați simplificat prea mult.

Opera populară, monumentul, se prezintă. Veți ține oare seama de « mulțimile mijlocii» care aleargă mereu în urma voastră? Nu e vorba de a te coborî pentru a accepta dorințele lor. Nici gînd. Problema este mult mai înaltă decît atît. Nu este vorba de « concesii demagogice», nu! O necesitate omenească cere ca, în operele sau realizările care au de-a face cu poporul, cu mulțimile, oamenii care conduc sau care comandă să asculte inimile bătînd; chiar expunîndu-vă la cele mai grosolane erori, nu se poate să nu priviți mulțimile, să nu le ascultați cum respiră. Aceste mulțimi sînt pline de intenții bune, poate mai mult decît vă închipuiți. Puneți-vă în contact cu ele; sînteți sociali, Domnilor Arhitecți, și acest fapt amplifică enorm poziția dumneavoastră de artiști; cine spune social, spune uman.

Nu trebuie să vă temeți că vă murdăriți mîinile cîntărind cantitățile vitale și esențiale pe care oamenii aceștia le poartă în ei. Repet, « monumentul» este mult mai mult decît social, este popular.

Catedralele romane și gotice au fost și ele populare. Masa lor impozantă și plastică a emoționat și a oprit oamenii din veacurile trecute. Să le privim; pe planurile lor, pe suprafețele lor, culoarea și forma sculpturală au realizat deopotrivă frumosul și colectivul fiindcă întreaga operă este unitară. Libertatea detaliului, fie el obscen, a fost tolerată; trebuia să fii social, uman, trebuia să asociezi rîsul cu seriozitatea. Dramaturgii greci și Shakespeare au înțeles acest lucru; operele lor colosale dar variate sînt un amestec de comic cu tragic, de frumos cu trivial. Sînt ei oare mai puțin unitari din cauza asta? Nu cred. Monumentul rămîne intact și răspunde dorințelor colectivității.

Cum concepeți dumneavoastră monumentul popular? În ziua cînd veți lua o hotărîre am să vă fac un semn, îl aduc cu mine pe prietenul meu sculptorul și vă opresc. Trebuie să intrăm toți trei în această afacere. În ziua aceea nu vom rămîne nepăsători. Pictorul se va ridica în picioare și va striga adevăruri ca acestea, adevăruri care ar trebui scrise pe cer cu litere de foc.

Culoarea este un element vital, esențial, ca apa și ca focul. Este o materie primă utilă ca grîul; un roșu, un albastru, știți oare dumneavoastră, Domnilor Arhitecți, ce este? Este echivalentul unui biftec și este tot atît de necesar.

Culoarea este esențială, repet, și nu se poate trăi fără ea. Dar cui îi revine sarcina de a distribui culoarea? Numai nouă! Ați încercat să faceți acest lucru, ați făcut zidul mobil, prin adjuncția unor tonuri. Dar nu asta este problema. Mai mult decît atît, noi trebuie să realizăm acțiunea colorării în strînsă colaborare cu voi.

Catedralele noastre, după cum am mai spus, sînt consecința unor colaborări inteligente și sensibile. Sînt realizate de mai mulți. Trebuie să facem din nou contractul.

Culoarea nu e o simplă satisfacție a epidermei. Resping asemenea afirmație. Culoarea este vitală. Chiar și animalele sînt sensibile la culoare. S-au făcut experiențe asupra unor insecte; au fost închise în cuști, împreună cu anumite suprafețe colorate — insectele își aleg o culoare — dacă sînt scoase de acolo se reintorc. Cu instinctele lui originare stăpînite, omul, la rîndul lui, fără să vrea să mărturisească, este îndrăgostit de culoare.

Această problemă vastă nu a fost încă cercetată cu de-amănuntul. Ea este mai degrabă de ordin psihologic decît de satisfacție plastică. Acțiunea ei socială, tot atît de importantă ca aceea a muzicii, rămîne să fie dezvoltată.

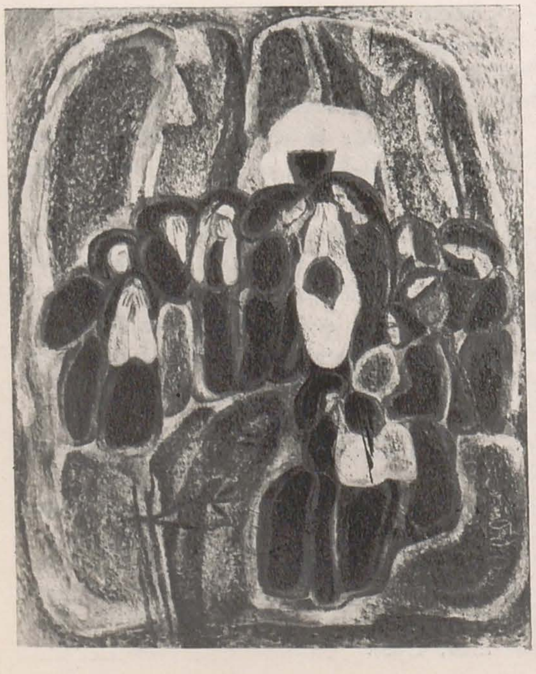
În românește de **IRINA FORTUNESCU**

Articolul reprezintă textul conferinței ținute de pictor, la Zürich, în 1933, cu prilejul expoziției de la Kunsthaus, și publicată în volumul **Fonctions de la peinture**, prefațat de Roger Garaudy (Editions Gonthier, 1965).

LUCIA IOAN

- Pictor. Născută în 1934 la Focșani, regiunea Galați.
- Studii: 1952-1958 — Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu» din București, sub îndrumarea profesorului Paul Miracovici.
- Din 1957 participă la expozițiile colective republicane și regionale.
- 1965 și 1967: expoziții personale la București.

LUCIA IOAN: La fereastră — ulei



LUCIA IOAN: Bocetul — ulei

LUCIA IOAN: Așteptare — ulei

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI

- Sculptor. Născut în 1932, în comuna Călinești, regiunea Argeș.
- Studii: 1953-1959 — Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, sub îndrumarea profesorului Corneliu Medrea.
- Din 1960 participă la expoziții colective republicane precum și la unele expoziții internaționale (Paris, Anvers).
- 1966: expoziții personale la București și la Pitești.
- 1967: Premiul I al Uniunii Artiștilor Plastici pentru sculptură.

Atelierul artistului

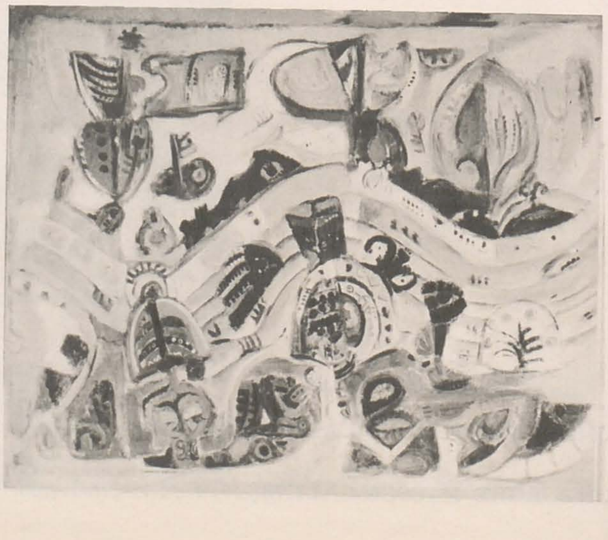
GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI: Cuminţenie — piatră

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI: Nod al generațiilor — lemn

CIPRIAN RADOVAN

- Pictor. Născut în 1939 în comuna Sînnicolaul-român, regiunea Banat.
- Studii: 1957-1961 — Facultatea de chimie industrială — Timişoara. Studii libere de pictură.
- Din 1962 participă la toate expoziţiile regionale, la anualele de grafică (1965, 1967) şi la Bienala de pictură şi sculptură (1966).
- Expoziţii personale la Timişoara: 1962 (grafică), 1965, 1967 (pictură).

CIPRIAN RADOVAN: Peisaj – ulei



CIPRIAN RADOVAN: Anotimp nedefinit – ulei

CIPRIAN RADOVAN: Meandre – ulei

RECENZII

«RODIN»

DE
IONEL JIANOU
ŞI C. GOLDSCHEIDER

Deşi din 1892 şi pînă în prezent s-au publicat peste o sută de lucrări consacrate vieţii şi operei lui Auguste Rodin, interpretările şi comentariile privind creaţia şi concepţia despre sculptură ale acestui geniu al Franţei şi al omenirii sînt departe de a se fi epuizat. La 17 noiembrie 1967 se împlinesc cincizeci de ani de la moartea lui Rodin, iar noua carte, ce va fi urmată probabil de altele, constituie o dovadă a vitalităţii creaţiei sale arătînd, ca şi în cazul altor mari înnoitori ai artei, cum odată cu trecerea timpului şi cu îmbogăţirea criteriilor estetice, opera lui Rodin cîştigă noi înţelegeri şi este susceptibilă de a i se descoperi merite şi semnificaţii inedite.

Ceea ce impresionează poate cel mai mult în noua monografie semnată de Ionel Jianou şi Cécile Goldscheider (Arted, Paris, 1967) este dezvăluirea modernităţii lui Rodin, pluralele deschideri de drumuri aduse sculpturii contemporane, deci semnalarea nu numai a valorii permanente a operei, dar şi a actualităţii ei. Departe de a-l considera doar un strălucit reprezentant al impresionismului sculptural, Jianou arată cum, prin variatele viziuni şi soluţii plastice, Rodin a deschis prin unele opere calea către expresionism (chinurile vieţii interioare din unele opere), către cubism (conştiinţa lui Rodin că geometria este pretutindeni prezentă în natură, că « totul se înscrie într-un triunghi sau un cub » etc.), către suprarealism (aspiraţia lui Rodin de a dezvălui « sensul ascuns al lucrurilor »). Prin mişcare, accentuată în unele opere, el a inspirat şi pe futurişti. Un citat din sculptorul J. Lipschitz confirmă aceste observaţii: « Am descoperit în opera sa, spre uimirea mea, toate comorile, toate îndrăznelile şi toată arta expresiei plastice. Cézanne şi Maillol, Matisse şi Brâncuşi şi chiar suprarealiştii cu scriitura lor autonomă şi cu dublele lor imagini şi încă ceva în plus — o imensă creaţie ».

Dar, pentru a prezenta măcar sumar contribuţiile noii monografii, socotim necesar a semnala cuprinsul ei. Céciliei Goldscheider, conservatoarea muzeului Rodin din Paris, i se datoresc prefaţa şi amănunţitul catalog general al sculpturilor lui Rodin. Lui Ionel Jianou i se datoreşte textul propriu-zis al monografiei, constînd din două eseuri: « Lupta lui Rodin » şi « Rodin — viaţa şi opera », precum şi cronologia, lista expoziţiilor şi bibliografia. Volumul cuprinde 87 de reproduceri din operele mai cunoscute şi mai puţin cunoscute ale lui Rodin, aflate în diferitele muzee ale lumii, printre care şi Muzeul de artă al R.S.R. (cinci fotografii de Florin Dragu).

Textul monografiei este precedat de omagiile a douăzeci şi cinci de critici din numeroase ţări, printre care acelea semnate de André Malraux, Herbert Read, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, B. Dorival, Waldemar George, W. Grohmann, Giuseppe Marchiori, Gaëtan Picon, Tony Spiteris. Din partea României, omagiul este semnat de noi şi ne permitem a-l cita: « Forţa şi spiritualitatea lirismului rodinian au umanizat sculptura mondială. Sub influenţa lui Rodin, doi mari sculptori români şi-au descoperit filonul propriului lor lirism: Dimitrie Paciurea şi Brâncuşi — acesta din urmă mai întîi în mod spontan, apoi, ţinînd seama de viziunea sa personală şi de stilul său expresiv, opunîndu-i-se. Umanismul lui Rodin, sub diferite forme, rămîne o călăuză mereu prezentă ».

Diversitatea aprecierilor omagiale, varietatea meritelor şi îndemnurilor pe care semnatarii celor douăzeci şi cinci de mărturii le descoperă în opera lui Rodin, ar putea constitui materialul unui bogat şi semnificativ eseu, deoarece laolaltă ele ilustrează cum într-o operă mare şi bogată, ce leagă trecutul de viitor, comorile de idei şi viziuni sînt infinite şi numai trecerea timpului le invederează.

Însuşi textul lui Jianou le relevă, prin temeinice analize, deoarece, în primul eseu, « Lupta lui Rodin », el urmăreşte ceea ce a adus nou Rodin în sculptura lumii, avînd de purtat pentru aceasta o înverşunată luptă. Este vorba nu numai de lupta pe care a dus-o Rodin cu opiniile artistice ale vremii, ci şi de lupta pe care a dus-o cu sine însuşi, pentru realizarea-de-sine, acest mare om şi mare artist care mărturisea: « lucrul important este de a fi emoţionat, de a iubi, de a spera, de a fremăta, de a trăi, *de a fi om înainte de a fi artist* » (sublinierea noastră).

Conştient de ceea ce căuta, dîndu-şi seama de ceea ce trebuia să cîştige în modelaj şi în redarea mişcării figurilor sale, în expresivitatea portretelor, Rodin a muncit cu o pilduitoare rîvnă. Primul eseu, cu bogate şi relevante citate din mărturisirile sculptorului, ca şi din opiniile admiratorilor şi ponegritorilor săi, urmăreşte mai ales evoluţia spirituală a creaţiei rodiniene, aşa cum o oglindesc operele sale şi concepţia ce se desprinde din ele, aici predominînd analizele şi judecăţile autorului asupra semnificaţiilor social-estetice ale operei.

În cel de-al doilea eseu al lui Jianou, « Rodin — viaţa şi opera », sînt consemnate datele de ordin social şi estetic, ale vieţii şi creaţiei, şi acestea bazate pe o vastă documentaţie, în care se îmbină izvoare mai vechi cu cele mai recente. Deosebit de interesantă este comparaţia pe care Rodin o face între arta antică şi cea a lui Michelangelo, însăşi mărturisirea sa că « liberarea mea din academism s-a făcut cu ajutorul lui Michelangelo » (p. 37).

Pentru tinerii noştri artişti, multe din analizele şi aprecierile cărţii, şi mai ales mărturiile lui Rodin însuşi, ar fi foarte utile, deoarece dovedesc cum noul se dobîndeşte organic, prin confruntarea dintre arta trecutului şi necesităţile interioare ale artistului. Citatele din Rodin asupra modului în care s-a descătuşat de academism şi s-a diferenţiat cu luciditate de arta antică şi chiar de Michelangelo, prin stăruitoare experimente (pp. 37—39), constituie o adevărată lecţie pentru artiştii în formare şi ar trebui cunoscute temeinic în şcolile noastre de artă. Iar felul în care Bernard Shaw descrie procedeele de portretist ale lui Rodin (p. 65) ne dezvăluie metodele folosite de Rodin (Shaw i-a pozat îndelung pentru cunoscutul portret).

În eseul al doilea este redată — pe temeiul unor bogate surse istorice vechi şi noi — opoziţia întîmpinată de Rodin cu unele dintre capodoperele sale: *Epoca bronzului*, *Poarta Infernului*, *Burghezii din Calais*, mai ales cu monumentul *Balzac* — (conflictele în jurul monumentului *Balzac* avînd din amploarea afacerii Dreyfus) — statuia fiind abia în 1939, deci la douăzeci şi doi de ani după moartea sculptorului, amplasată într-o piaţă publică din Paris. Chiar dacă după 1900, deci la 60 de ani, Rodin a avut parte şi de glorie în patrie şi în multe ţări ale lumii, opera sa cea mai importantă, monumentul lui Balzac, prin care ajunge la adevărata monumentalitate (remarcabilă, analiza monumentului în carte, noul adus prin această lucrare, pp. 58—60), a întîmpinat cea mai ciudată şi insidioasă neînţelegere, explicată în text şi prin jocul de interese al unor rivali, azi uitaţi. Însăşi donaţia făcută statului (Muzeul Rodin de azi) a întîmpinat îndelungate opoziţii, fiind aprobată de parlament doar cu un an înainte de moartea artistului şi nu cu unanimitate de voturi.

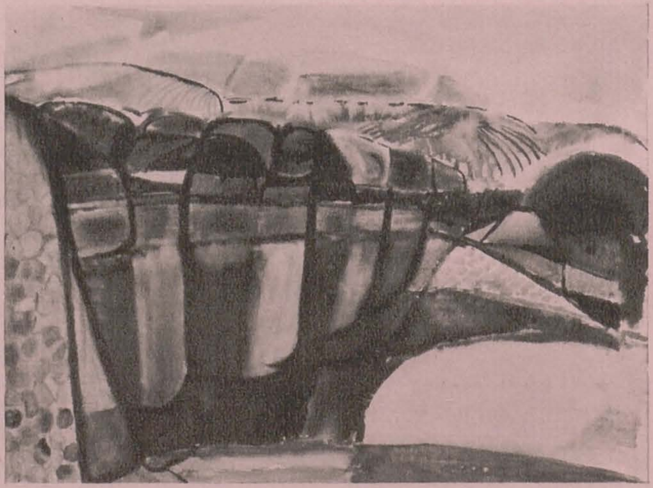
Lucrările de Rodin aflate la noi sînt, fireşte, menţionate în catalog şi în amintitele cinci reproduceri fotografice, iar din bogata bibliografie nu lipsesc comentatorii români ai operei lui Rodin, în presa de la noi sau cea străină, de la savantul N. Vaschide (care în *Literatura şi arta română*, Bucureşti, 1898—1899, s-a ocupat de *Statuia lui Balzac*), Maria Bengescu (1906), O. Cosmutza (*Luceafărul*, Sibiu, 1907 etc.) la O. Han (1922) şi Jianu (1937).

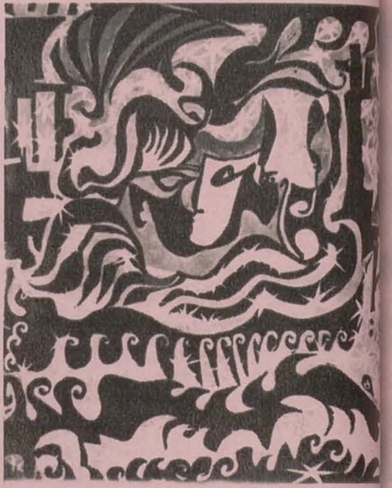
Cum Jianou a publicat şi monografii despre Brâncuşi, Bourdelle şi Zadkine, divergenţele şi diferenţierile artei acestora sau altor sculptori contemporani faţă de arta lui Rodin nu sînt tratate în noua monografie; este menţionată însă splendida apreciere a lui Brâncuşi faţă de Rodin.

Fără a avea pretenţia unei lucrări exhaustive, recenta monografie *Rodin* — scrisă cu claritate şi pătrundere de critic şi istoric — este valoroasă prin viziunea contemporană a aprecierilor faţă de omul şi artistul Rodin. Aparatul ştiinţific-muzeal (cronologia, lista expoziţiilor, bibliografia şi catalogul general) îi sporeşte utilitatea, deoarece acest aparat complex şi adus la zi lipseşte din alte monografii.

PETRU COMARNESCU

CRONICA PLASTICĂ





MARIA CONSTANTIN : Pod peste Iza — acuarelă
MARIANA POPA : Nocturnă pariziană — linogravură

CONSTANTIN PETRESCU DRAGOE : Cap de bretonă — linogravură (Colecția Tocilescu)

RETROSPECTIVA CONSTANTIN PETRESCU-DRAGOE (1887—1937)

Crescut la școala academistă a lui G. D. Mirea, Dragoe a fost în primul rînd un excelent desenator. Portretele celor două bretone sau peisajul cu scările ce urcă spre porticul vechii catedrale Sainte-Barbe sînt dovezi pertinente ale talentului său, ilustrat deopotrivă și de pînzele în care pictorul reia — în culori reci, în tonalități sumbre — multe din temele lui predilecte: stînci aride bîntuite de valurile mării, peisaje urbane, portrete de bătrîni și de bătrîne în saboți și în costume bretone, portrete de « lupi de mare » cu glugile lor pescărești, cu privirile resemnate, proptiți în toiege în dreptul acelei case din grinzi și din piatră, cu acoperișurile țuguiate, bine cunoscute și odinioară din peisajele din Bretania ale lui Nicolae Grigorescu sau Gheorghe Petrașcu.

Majoritatea lucrărilor care au figurat în expoziția retrospectivă (sala Kalinderu) sînt rodul anilor petrecuți de Constantin Petrescu-Dragoe în micile porturi de pe țărmul Oceanului Atlantic: Concarneau, St. Guenalé, Cabellon, Pont L'Abbée etc. (datorită bursei ce i se acordase în 1929). A fost perioada lui de mare hărnicie și continuitate artistică, cînd pictorul a putut munci cu rîvnă, prezentîndu-și apoi lucrările în saloanele pariziene și bucureștene. În acest răstimp el a realizat nu numai pictură de șevalet, pictură monumentală — ca friza rămasă în Concarneau — dar și excelente linogravuri, gravuri pe sticlă și desene care, în ciuda strădaniilor organizatorilor expoziției, regretăm că nu au putut ajunge pînă la noi decît într-un număr infim.

Sînt peste trei decenii de cînd Constantin Petrescu-Dragoe s-a stins din viață și sfioasa lumină pe care o iradiază pînzele lui are darul să-l scoată pe artist din penumbra în care pe nedrept a stat vreme de treizeci de ani.

BARBU BREZIANU

RETROSPECTIVA OCTAVIAN SMIGELSCHI

Distinsă personalitate a vieții culturale din Transilvania începutului de secol, Octavian Smigelschi avea să-și asume, dincolo de munți, un rol asemănător — după părerea acad. prof. G. Oprescu — celui pe care Nicolae Grigorescu l-a împlinit cu răsunător succes în tînărul stat independent al Românilor. Condițiile n-au fost identice. De altfel, răpus de boală, Smigelschi s-a stins în plină maturitate și forță creatoare, cînd abia pornise să-și materializeze în opere crezul artistic, crez însuflețit de idealul național al poporului român. Figura lui luminoasă a rămas vie în memoria contemporanilor săi. Iorga și Goga — printre personalitățile proeminente care l-au apreciat la dreaptă valoare — i-au adus elogii.

Mai puțin cunoscută în capitală, unde artistul n-a reușit să-și organizeze o expoziție deși cîștigase, odinioară, un premiu național, retrospectiva deschisă la Institutul de arhitectură, după o sută de ani de la naștere, ne-a dezvăluit profilul său moral și artistic.

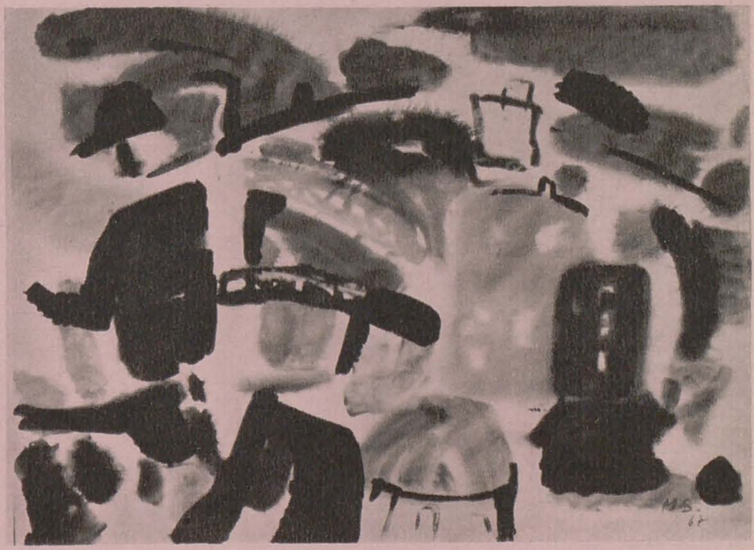
Momentul principal al afirmării sale publice l-au constituit cele două expoziții succesive deschise în 1903 la Blaj și Sibiu. Retrospectiva a cuprins, deopotrivă, lucrări reprezentative din pictura și grafica de șevalet și din pictura murală (cartoane pentru proiectele catedralei din Blaj și reproduceri fotografice după frescele catedralei din Sibiu). Se citește din ansamblul expoziției sentimentul grandiosului și viziunea monumentală, desenul viguros și suplu pe care se bazează construcția realistă a imaginii, umanismul robust. Smigelschi nu este numai un excelent portretist și fidel interpret al vieții satului românesc; el a realizat o sinteză personală în pictura murală, ale cărei premise i le-au oferit tradițiile artei noastre vechi, decorativismul artei populare românești și, într-o oarecare măsură, Renașterea italiană.

MARIA CONSTANTIN

Acuarelele Mariei Constantin au un autentic fior poetic, exprimat de-a lungul evoluției sale cu o sporită decantare, cu o sporită stăpînire a rafinamentului ce-l pretinde tehnica culorilor de apă. Spontane, cum numai acuarelele pot să fie cu adevărat, chiar atunci cînd imaginea e evident elaborată, recentele lucrări, prezentate la simeza galeriilor din bd. Magheru și în cele două mape voluminoase care multiplicau expoziția, ne-au restituit cu generozitate, printre proaspete imagini cu flori, itinerarul artistic al pictoriței în care se înscriu popasuri meditative — în văile Maramureșului *(Pod peste Iza)*, în vechile orașe transilvănene *(Stradă din Sibiu)*, pe malul Dunării sau pe litoralul Mării Negre. Culorile, lumina și umbrele fixează totdeauna un anumit moment al zilei pe care pictorița îl poetizează: *Marea și cerul în zori,*

TANTZI DEMETRIADE ŞTEFAN : Maci şi albăstrele — ulei

MARIANNE SIMTION-AMBROSI : Impresii din port — acuarelă



Dunărea în amurg, Apus de soare, Amiază pe plajă etc.etc.

În picturile Mariei Constantin — artista se exprimă cu egală dezinvoltură în acuarelă, tempera sau laviu — lumea ne apare transfigurată, în imagini elaborate cu simplitatea sincerităţii care-l obligă pe artist să respecte motivul plastic. Privitorul redescoperă farmecul priveliştilor desfăşurate generos, recunoscînd specificul locurilor care i se oferă spre contemplare şi pe care le-a cercetat cîndva aievea sau în reveria gîndului. În preajma acestor acuarele am avut mereu sentimentul de tihnă a după-amiezelor din zilele de sărbătoare — undeva la Sibiu sau la Sighişoara sau în Scheii Braşovului. Spectacolul cotidianului, în versiunea Mariei Constantin, este un recital de sonate şi lieduri. Aceste pagini de poezie au la bază trăire autentică, confesiune sinceră, meşteşug sigur şi prob.

MARIANA POPA

După cîteva realizări de artă decorativ-monumentală (Spitalul Caraiman, Barul Melody, Florăria nr. 1 ş.a.), linogravurile colorate ale Marianei Popa ne-au îndemnat să apreciem prima expoziţie a pictoriţei (galeriile din bd. Magheru) drept fructuos bilanţ al anilor de ucenicie şi promiţător start al unui drum propriu. Poate ar fi greu de apreciat ce va rămîne mîine din ceea ce artista susţine astăzi. Dar, la intersecţia realităţii cu visul, a istoriei cu mitul, a faptului trăit aevea cu cel comunicat la lectura literaturilor vechi şi noi — unde e situat universul pictoriţei — se deschid atîtea ferestre spre privitor ! Acesta subscrie şi interpretările date de artistă unor legende populare româneşti (*Mioriţa, Panaghia*), chiar dacă gravura nu mai întruchipează legenda ca atare, ci ceea ce artista a citit în respectiva legendă. Astfel, — deşi nici una dintre gravuri nu este propriu-zis naraţiune — imaginea trebuie parcursă, proces pe care îl efectuezi cu interes şi emoţie, printre culori energic solare ca cele ale fovilor, printre forme rafinate, ca o aluzie barochistă la tangenţele lui Matisse cu decorativitatea orientală. Disponibilitatea privitorului acceptă convenţia propusă de artistă: graiul metaforelor — grav ca ideile pe care le comunică, dar nelipsit de acel umor care înviorează fără să persifleze.

TANTZI DEMETRIADE ŞTEFAN

De bună tradiţie post-impresionistă, pictura lui Tantzi Demetriade Ştefan (expoziţia din calea Victoriei) preschimbă contingentul în armonii de culori şi de forme, într-o ordonare decorativă. La prima vedere eşti îndemnat să descoperi, în această pictură, amprenta maeştrilor — Pallady sau Ghiaţă, de pildă; de fapt, e vorba doar de similitudini. Calmul suveran, seninătatea deplină caracterizează tot ceea ce face Tantzi Demetriade Ştefan. O viziune conturată în timp şi un meşteşug cizelat cu probitate în decenii îi dau astăzi echilibrul şi siguranţa pe care nu le-am remarcat totdeauna în trecut.

Interpretarea intelectual-lirică dă farmec florilor, peisajelor, interioarelor şi scenelor cu personaje în care redescoperi frumuseţea mare a lucrurilor mărunte.

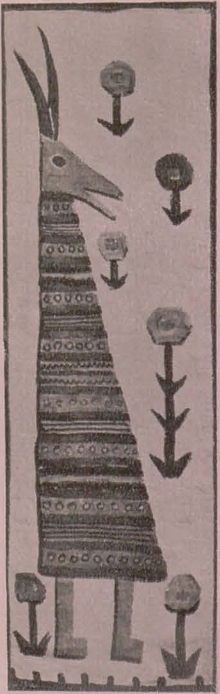
HORIA HORŞIA

MARIANNE SIMTION-AMBROSI

Acuarelele pe care Marianne Simtion-Ambrosi le-a expus la sala Dalles dau impresia că autoarea lor priveşte lumea prin oglindă. Ca într-un joc de oglinzi paralele, formele şi culorile lucrurilor se descompun şi se recompun în alcătuiri sumare de planuri evanescente. Lumina nu trece imaterială printre lucruri şi nici umbra nu le sugerează prezenţa prin pete compacte de fum; ele interferează într-un fel de relaţie osmotică. Aşa se face că lumina şi umbra, întreaga atmosferă, spaţiul plastic în care artista îşi dispune şi organizează elementele imaginii, au ceva din densitatea materială a obiectelor, iar acestea la rîndul lor împrumută ceva din consistenţa imaterială a luminii.

Artista pare că se dedică unui joc infantil, cu gravitatea pe care numai copiii ştiu să o pună în tot ce fac. Tablourile sale sînt alcătuite din cuburi şi alte forme geometrice cu care copiii îşi exersează ingeniozitatea constructivă, creînd în fiecare clipă o altă ambianţă arhitectonică personajelor care le populează imaginaţia. De aceea, poate, obiectele care compun peisajul sau natura moartă stau parcă sub semnul provizoratului: sînt gata să cadă la cea mai mică suflare de vînt sau la cel mai mic capriciu al închipuirii infantile.

În această lume de poezie şi puritate, Marianne Simtion-Ambrosi se mişcă cu dezinvoltura şi gravitatea proprie numai vîrstelor primare şi vocaţiilor artistice incontestabile. La cea dintîi expoziţie personală, ea dovedeşte o maturitate de gîndire şi o remarcabilă stăpînire a mijloacelor tehnice ale expresiei plastice. Modul în care a ştiut să valorifice la extrem *picturalitatea* acuarelei dovedeşte atît o profundă cunoaştere de laborator, cît şi o sensibilitate poetică deosebită.



SANDRA SLĂTINEANU : Capra albastră — pictură pe pînză de decor

EUGENIA ȘTEFĂNESCU : Natură moartă cu gutui — ulei

Deși încă la vîrsta debuturilor, artista cunoaște un suprem adevăr și o condiție liminară a creației artistice: limbajul artistic este o problemă de conținut.

OCTAVIAN BARBOSA

SANDRA SLĂTINEANU

Sezonul estival al expozițiilor de arte decorative — atît de bogat în anul 1967 — a fost încheiat cu prezentarea pînzelor pictate de Sandra Slătineanu, artistă cu multiple preocupări și reușite în cîmpul artelor decorative. « Pînzele » pictate (pavilionul C din Parcul Herăstrău) sînt de un caracter cu totul particular, fiind în ele și pictură, dar mai ales un gen singular de grafică decorativă. Fondul este alcătuit din pînză groasă de casă, mai albă sau mai închisă la culoare, pe care sînt așternute culori limpezi, rezistente la soare și la ploaie. Nu este vorba de imprimeuri, ci de lucru pictural, în care fiecare bucată e gîndită singură și executată ca unicat.

Tematica lucrărilor este simplă și ingenioasă, (capra, căluții, cocoșul, păsările, călăreții). Și ca subiecte, și ca tratare, lucrările sînt ancorate evident în tradiția artei populare românești. Păsările și florile, soarele și oamenii ne par cunoscute din cutare ceramică țărănească sau din cutare țesătură, fără însă a le putea găsi un model. Artista a plecat nu de la un prototip plastic popular, ci de la ideea decorativă populară, asimilînd la perfecție procesul stilizării și abstractizării caracteristice artei noastre populare. Adică a reușit să pătrundă în substanța gîndirii artistice țărănești, depășind faza imitativă ce țintuiește încă pe atîția dintre artiștii noștri decoratori la porțile adevăratei creații culte românești. Înțelegerea nu numai a formelor geometrizate, ci și a atmosferei basmului românesc, în care liricul se contopește cu epicul sub semnul unui fabulos umanizat, sînt însușirile prezente și în compoziții ample: *Făt Frumos în pădurea cu păsări*, *În goana cailor*, *Vînătoarea noaptea*.

Cromatica, folosind o mai mare varietate de tonuri decît cea populară, păstrează însă raporturile și armoniile subtile ale acesteia, gîturile cocoșilor de pildă semănînd în ce privește coloritul cu ouăle încondeiate. În ansamblu, expoziția oferă o emoție artistică de ordin superior, îmbinînd într-o viziune fermecătoare savoarea creației țărănești cu rafinamentul unei interpretări într-adevăr culte.

Panourile decorative, seturile și fețele de masă, ca și splendidele draperii de mari dimensiuni, sînt opere de artă decorativă care pot înfrumuseța orice interior modern.

PAUL PETRESCU

EUGENIA ȘTEFĂNESCU

Peisaje, flori și naturi moarte, lucrări mai vechi (unele de aproape treizeci de ani) și mai noi — expoziția personală a Eugeniei Ștefănescu s-a rotunjit ca un buchet de emoții sincere, de bucurii necontrafăcute, dăruite luminii și culorilor. Deși risipite în timp la mari intervale, cele treizeci și una de lucrări expuse (ulei pe carton, pe pînză și pe placaj) surprindeau prin perfecta unitate de sentiment, prin atitudinea constant și reconfortant optimistă în fața vieții, prin delicata descoperire a bucuriilor tăinuite în natură, ca și în lucrurile mici care ne înconjoară.

O pictură a zîmbetelor calde, a gingășiilor și reveriilor, dar o pictură temeinică, solid concepută și construită, fără șovăieli și dulcegării inutile.

« Le paysage c'est un état d'âme » spusese cîndva Amiel, adevăr pe care pictura Eugeniei Ștefănescu ni-l redescoperă cu voluptate, întregindu-l parcă cu afirmația că toate cîte sînt în jurul nostru dispun de o importantă încărcătură afectivă.

Formată sub îndrumarea marilor pictori care au fost Camil Ressu, Jean Steriadi și Nicolae Dărăscu, păstrînd de la maeștrii ei o severă disciplină a creației, Eugenia Ștefănescu știe să rămînă credincioasă propriilor sale gînduri și emoții, îmbrăcîndu-le într-un limbaj pictural cu care se identifică pe de-a-ntregul: imaginile sale sînt transcrierea directă și nealambicată a unor momente de intensă trăire.

Deosebit de sensibilă la peisaj, artista este asemenea unui rezonator care dă amplitudine vibrațiilor cromatice din natură, investindu-le cu puteri și străluciri nebănuite. Fie că evocă poezia liniștită a unui lac troienit de verdele copacilor *(Lac la Mănăstirea Cotești)*, fie că îmbrățișează un larg ocol al Dunării *(Vedere panoramică la Tulcea)*, fie că zăbovește în fața unui colț de liniști *(Pe strada mea, Chilii la Mănăstirea Cotești)*, Eugenia Ștefănescu reușește de fiecare dată să găsească timbrul cel mai prielnic unui dialog clar și convingător. În flori, ca și în naturile moarte, unda lirică are un sunet potolit, dar învăluitor, de molcomă reverie, acordurile cromatice sînt surdinizate, fără ca prin aceasta să se reducă dominanta tonică.

Fără să fi avut norocul unei existențe comode, lipsite de griji, Eugenia Ștefănescu ne oferă o pictură a bucuriei, a seninătății, o pictură în care o recunoaștem pe deplin ca artist și ca om.

VASILE DRĂGUȚ

ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

Orașul *Torino* a găzduit, la interval de numai un an, două manifestări de artă populară românească. Succesul repurtat, în 1966, de Expoziția de țesături, scoarțe și sculpturi ale meșterilor noștri populari a determinat organizarea, în iulie a.c., a unei noi manifestări: Expoziția de icoane populare pe sticlă (sec. XVIII—XX).

Cele 123 de icoane din colecția Muzeului Brukenthal, expuse la Galeria de artă a Asociației « Piemontul artistic și cultural », au reprezentat o parte din cele mai izbutite realizări ale genului, din cinci zone: Nordul Transilvaniei cu centrele Nicula și Gherla; zona Țării Bîrsei — Scheiul Brașovului; zona Sebeș — Alba Iulia; Mărginimea Sibiului și Țara Oltului cu centrele mai însemnate Făgăraș, Arpașul de Sus, Cîrțișoara.

Colecția noastră de icoane pe sticlă a făcut cunoscut torinezilor un original domeniu al creației populare românești care, așa cum afirmă criticul de artă al ziarului *Unità*, Paolo Fossati, sau criticul Marziano Bernardi în *La Stampa* — ca și alți cronicari plastici, în articolele apărute în presa italiană — captează și entuziasmează privitorul atît prin candoare, cît și prin coloritul viu și ritmica îmbinării culorilor ce crează o modulație decorativă extrem de interesantă.

Catalogul expoziției, cuprinzînd reproducerile tuturor icoanelor expuse, dintre care 28 în culori, a apărut în condiții grafice foarte bune, sub auspiciile *Revistei de etnografie* din Napoli, una dintre cele mai renumite publicații de acest gen din lume, condusă de Giovani Tucci.

Aceeași expoziție a fost organizată apoi în Polonia, unde a fost găzduită între 8 și 29 septembrie a.c. la Palatul Culturii din Varșovia, bucurîndu-se de aprecierea publicului și specialiștilor polonezi.

PETRE OPREA

Expoziția de pictură Ion Țuculescu, deschisă între 5 iulie și 5 august a.c. la *Paris* și între 10 august și 15 septembrie a.c. la *Le Hâvre*, s-a bucurat de un ecou favorabil în rîndul publicului și specialiștilor francezi. În reviste și cotidiene franceze ca *L'Information*, *Nouvelles littéraires*, *Le Figaro littéraire*, *Le Monde*, *Paris Normandie*, *Hâvre libre* ș.a. au apărut numeroase informații, articole și cronici. Astfel, sub titlul « Ion Țuculescu la Muzeul de artă modernă », *Le Monde* publică o caldă prezentare a pictorului nostru, din care reproducem următoarele: « Cele optzeci și șase de lucrări prezentate în Franța au descoperit iubitorilor de artă un mare pictor român care le era necunoscut.

Ion Țuculescu, medic, cercetător științific și pictor, a căutat, cu aceeași ardoare, să pătrundă atît în tainele lumii fizice, cît și în acelea ale lumii imaginare. Întrebările cu privire la materie se împleteau la el, în mod natural, ca o complinire indispensabilă a existenței sale, cu acelea ale creației artistice. Paralel cu activitatea științifică, el a expus cu regularitate atît în țară, cît și în străinătate.

Ion Țuculescu, care a decedat la vîrsta de cincizeci și doi de ani, era un autodidact în pictură. El se formase studiind operele maeștrilor români — Petrașcu, Andreescu, Luchian și, apoi, la Paris, operele lui Van Gogh, de care a luat cunoștință cu prilejul retrospectivei din 1937.

În lucrările prezentate în această expoziție se distinge clar faza cea mai personală a creației sale, acea fază în care pictorul Țuculescu a apelat la folclorul românesc, la limbajul transmis din generație în generație, al motivelor geometrice care decorează ceramica și scoarțele românești. (...).

Folosind o culoare densă, care îmbină valorile tactile și vizuale, Ion Țuculescu recrează pentru noi, într-un limbaj modern, admirația pentru arta decorativă românească».

VASILE AVRAM

În luna iunie a.c. s-a deschis la *Faenza* expoziția celei de a 25-a ediții a concursului internațional de ceramică artistică. La tradiționala manifestare a « artei focului » ceramica românească a fost reprezentată prin numeroase lucrări — selecționate de juriul internațional al concursului — semnate de : Florian Lazăr Alexie, Vasile Ciolpan, Zizi Dancovici, Theodora Kițulescu, Maria Lăzărescu, Vasile Rădean, Diana Schor, Filofteia Simionescu și Vitalie Nereuță, Maria Vaida. Expoziția a fost deschisă pînă la 10 septembrie a.c.

IR. F.

★

La a șaptea ediție a Bienalei internaționale de gravură de la *Ljubljana* (deschisă între 3 iunie și 30 august a.c.), xilogravura *Miraj marin* de Ethel Lucaci Băiaș a fost distinsă cu premiul Casei Editurilor de Stat din Ljubljana.

★

La concursul « Pittura contemporanea Citta di Cerveteri » organizat de Galeria « La Feluca » din *Roma*, Ion Lucian Murnu, care a deschis în primăvara acestui an o expoziție de pictură în sălile galeriei, a obținut medalia de aur. Artistul a fost, de asemenea, distins cu premiul « Zodiacul de aur ». Numeroase ziare și reviste italiene, ca *Momento sera*, *Il Tempo*, *Il Giornale d'Italia*, *La settimana a Roma*, *Il secolo d'Italia* ș.a., au publicat informații, articole, cronici, consacrate artistului și expoziției sale. Dintre numeroasele extrase de presă am reținut, astfel, caracterizarea publicată în *Il Tempo*: « Un artist care înțelege să facă să trăiască personajele sale într-un spațiu poetic ... Peisajele, riguroase ca formă, poetice în conținut, cu un substrat cultural clasic, invită la reflectare și meditație. Raportul om-spațiu, figură-ambianță este tema centrală a unei picturi ce încearcă să cerceteze și să rezolve o problemă universală ».

H. H.

★

Între 1 și 4 septembrie a.c., a avut loc, la *Istambul*, adunarea generală a Academiei Internaționale de Ceramică (A.I.C.). La lucrările adunării — în cadrul cărora s-au dezbătut probleme de specialitate, expunerile fiind însoțite de exemplificări, precum și probleme legate de activitatea organizatorică a A.I.C. — au participat din partea noastră pictorul Spiru Chintilă și sculptorul Patriciu Mateescu. Cu prilejul acestei întîlniri a ceramiștilor de pretutindeni, s-a deschis la Istambul o expoziție internațională de ceramică, la care arta românească a fost reprezentată prin 35 de lucrări realizate de: Lazăr Florian Alexie, Costel Bodea, Constantin Bulat, Maria Chelsoi, Ica Ciolan Păscăluță, Violeta Crăciun, Stela Gănescu, Teodora Kițulescu, Patriciu Mateescu, Mimi Podeanu, Ioana Șetran, Filofteia Simionescu și Vitalie Nereuță, Margareta Sterian, Cecilia Storck-Botez.

Juriul expoziției internaționale a acordat două diplome de onoare artiștilor Patriciu Mateescu și Margareta Sterian, iar Academia Internațională de Ceramică i-a decernat sculptorului Patriciu Mateescu premiul « Henry Raynaud », pentru tendințe înnoitoare în ceramică.

★

La 23 septembrie a.c. s-a inaugurat a noua ediție a Bienalei de artă de la *Sao Paulo*. La tradiționala întîlnire internațională a celor mai diverse tendințe și orientări artistice contemporane, arta românească este reprezentată prin 44 lucrări de pictură și grafică ale pictorilor Virgil Almășan, Ion Bițan și Aurel Cojan. (Expoziția va rămîne deschisă pînă la 8 ianuarie 1968).

★

La *Copenhaga* s-a deschis la 28 septembrie expoziția de pictură Ion Țuculescu, cuprinzînd 86 de lucrări care ilustrează diferite etape din activitatea cunoscutului pictor român. În continuare, expoziția va fi prezentată în alte trei orașe din Danemarca.

★

Galeria de artă « Il Sigilo » din *Padova* a găzduit, în perioada septembrie-octombrie a.c., expoziția sculptorului Eugen Ciucă. Artistul a expus 15 lucrări de sculptură și 40 desene colorate din ciclul « Infernul lui Dante».

★

La Muzeul de Artă Modernă din *Paris* s-a inaugurat la 28 septembrie a.c. a cincea ediție a Bienalei Internaționale a Tineretului. Arta românească este reprezentată prin patru lucrări de grafică semnate de Nicolae Apostol, două sculpturi de Gheorghe Iliescu-Călinești și cinci lucrări de pictură de Viorel Mărginean.

★

La *Moscova*, între 25 august și 13 septembrie a.c., și la *Leningrad*, între 25 septembrie și 15 octombrie a.c., a fost deschisă « Expoziția de pictură și sculptură contemporană românească » cuprinzînd 68 uleiuri și șase sculpturi ale maeștrilor Corneliu Baba, Henri Catargi, Aurel Ciupe, Gheorghe Ionescu, Ion Jalea și Albert Nagy.

★

Sub auspiciile Centrului de cultură austriac din *Viena*, între 14 septembrie și 14 octombrie a.c., a fost deschisă, în sălile Hofburg din capitala Austriei, expoziția internațională de caricatură pe tema « Caricaturi din viața de toate zilele ». Din țara noastră a participat, la această manifestare, caricaturistul Matty Aslan, cu cinci lucrări.

V.A.

Compania de estetică industrială (C.E.I.) fondată la Paris, în 1953, de către Raymond Loewy — care conduce o întreprindere cu aceleaşi obiective dar de mai mari proporţii în S.U.A. — are ca scop depăşirea publicităţii obişnuite prin utilizarea principiilor esteticii industriale în realizarea unui stil unitar, lesne de recunoscut, caracteristic unei anumite mărci de fabrică. Domeniul de aplicare se întinde de la pachetul de ţigări pînă la magnetofon şi de la cutia de conserve la autocamioane. Munca la C.E.I. este deci foarte diversă; merge de la grafism la arhitectura standurilor, trecînd prin estetica industrială, scopul final fiind realizarea unei personalităţi vizuale a întreprinderii. Aceasta se obţine prin studierea statistică a pieţei, analiza preferinţelor consumatorilor etc., cunoscut fiind că prezentarea unei mărfi, structura formală a ambalajului sau a obiectului însuşi influenţează, este uneori chiar hotărîtoare în vînzarea mărfii.

★

În Republica Federală a Germaniei au fost de curînd inaugurate trei noi muzee de artă, în oraşele Düsseldorf, Köln şi München.

Interesantă este rezolvarea inedită obţinută la München prin combinarea faţadei restaurate, de stil clasic, a unui vechi muzeu — distrus în timpul războiului — cu o nouă construcţie modernă. Bogata colecţie de vase antice greceşti şi de bijuterii etrusce poate fi vizitată, în fine, după o întrerupere de 25 de ani.

★

La 74 de ani Joan Miró este socotit, de către critica occidentală, ca cel mai celebru pictor, pe plan internaţional, după Picasso.

Expoziţia organizată la Paris, anul acesta, cu cele mai recente opere ale artistului, a cuprins, alături de picturi, guaşe, acuarele, realizate pe suporturi diverse (hîrtie gudronată, hîrtie de împachetat etc.), şi două bronzuri de cîte doi metri înălţime: *Pasărea lunară* şi *Pasărea solară*.

★

Pentru o mai eficientă popularizare a colecţiilor lor de artă, cîteva mari muzee din Statele Unite, ca Detroit Institute of Arts, Virginia Museum, Arkansas Art Center şi Minneapolis Institute of Arts, au adoptat sistemul expoziţiei itinerante, denumită de către organizatori « artmobil ». Remorca destul de spaţioasă (15 m × 3 m) a autovehiculului cu care sînt transportate lucrările este în acelaşi timp şi « galeria » în care vizitatorii pot privi lucrările expuse. Expoziţiile, organizate pe diferite tematici, efectuează adevărate « turnee » în tot timpul anului, în localităţile ce intră în raza de acţiune a respectivelor muzee.

★

Cunoscut constructor de muzee (Utica — New York, Fort Worth — Texas etc.), arhitectul american Philip Johnson este preocupat în special de utilizarea judicioasă a spaţiului de expunere şi de asigurarea condiţiilor propice studiului în depozite.

În această direcţie, arhitectul aduce unele soluţii originale în construcţia subterană realizată pentru a adăposti propria sa colecţie de artă. Philip Johnson şi-a conceput muzeul după un plan de construcţie cvadrilobată asimetrică, obţinînd astfel un joc de proporţii al încăperilor. Prima încăpere a fost amenajată pentru expoziţia permanentă, iar celelalte trei pentru depozite. Fiecare sală de depozit este prevăzută cu o coloană centrală, în jurul căreia pivotează panouri mobile pe care sînt fixate, ca pe filele unui album gigantic, tablourile. Construcţia (subterană) este înzestrată cu aer condiţionat, iar iluminaţia, exclusiv artificială, e asigurată de surse de lumină cu intensitate reglabilă, fixate în plafon.

★

Cu prilejul unei vînzări de tablouri la Pontoise (Franţa), *Camera sindicală a experţilor* a declarat falsuri cinci dintre lucrările puse în vînzare de către un colecţionar. Tablourile (Marquet, Dufy, Derain şi o guaşă de Vlaminck) au fost imediat confiscate.

Incidentul ne reaminteşte procesul falsurilor Vermeer — ce a avut loc în primii ani după cel de al doilea război mondial — pictate de Van Meegeren cu atîta măiestrie încît unii experţi nu recunosc nici astăzi drept falsuri tablouri pe care însuşi Van Meegeren le-a declarat ca atare. Se pare că pînza Derain, aflată printre falsurile confiscate la Pontoise, a fost pictată prin metoda sintezei folosită de Van Meegeren.

Greutatea depistării falsurilor a făcut ca ele să ajungă chiar în mari muzee. Astfel, de curînd a fost declarat fals portretul lui Antonin Proust de Manet aflat în muzeul Montpellier. Recenta achiziţie făcută de National Gallery din Washington — portretul presupus al Ginevrei Benci al lui Leonardo da Vinci — la imensa sumă de trei miliarde franci vechi, nu este certificat ca autentic.

Numărul mare de falsuri Corot, existent în Statele Unite, a creat butada: « Corot a pictat 3.000 de tablouri dintre care 10.000 sînt în America ».

★

Numeroasele încercări făcute în Elveţia, Anglia, Franţa (Louvre şi Orangerie) pentru a găsi o metodă practică de ghidaj al vizitatorilor, atît în muzee cît şi în expoziţii temporare, s-au soldat cu introducerea magnetofonului portativ. După magnetofonul portativ, recent, muzeul Louvre a introdus *teleghidajul*.

Faţă de mijloacele clasice de informare a vizitatorului — catalogul, ghidul de buzunar, vizita-conferinţă — teleghidajul oferă numeroase avantaje. Această metodă, în care aparatura purtată de către vizitator este redusă la minimum — un receptor radio, — permite, în acelaşi timp, o perfectă libertate de deplasare şi alegere, spre deosebire de magnetofonul portativ care obliga respectarea unui circuit prestabilit.

★

Jacques Kerchache, pasionat cercetător al artei primitive, a descoperit în cursul unor săpături efectuate în Gabon peste douăzeci de relicvare — *m'bouetis* — ale tribului Mahongoués, excepţional conservate. Legate de cultul strămoşilor, care domină artele africane, *m'bouetis* reprezentau în credinţa tribului Mahongoués « sufletele strămoşilor ». Aceste relicvare — singurul exemplu cunoscut din arta acestui trib — realizate prin aplicarea unor lamele de alamă ciocănită pe o armătură sculptată în lemn sînt de o intensitate expresivă impresionantă faţă de simplitatea de mijloace folosită la realizarea lor.

ROZICA ŞULEA

O pictură murală, realizată de Picasso în 1950, a fost salvată de la demolare. Aceasta se afla în locuinţa cunoscutului fizician şi cristalograf englez, prof. John Desmond Bernal, situată deasupra laboratoarelor Universităţii din Londra. Clădirea fusese de multă vreme

trecută în planul demolărilor spre a face loc altor construcții destinate Universității. Lucrarea a fost prezentată de prof. J.D. Bernal Institutului de artă contemporană și va fi expusă, primăvara anului viitor, în noul sediu al institutului — Carlton House Terrace — din Londra.

*

Retrospectiva Gino Severini, organizată la Muzeul de artă modernă din Paris, la sfîrșitul lunii august a.c., este prima prezentare amplă a pictorului italian, stins din viață anul trecut, artistul care a sintetizat într-o viziune cu totul personală idealurile futurismului italian și ale cubismului francez.

*

La Palatul din Versailles-Orangerie — de curînd restaurat — s-a deschis o expoziție de tapiserie franceză, sec. XVI și XVII, provenind din atelierele pariziene ale manufacturii Gobelins. Cadrul somptuos al palatului a permis expunerea de-a lungul unor galerii — (care dau în grădina cu alei de portocali și palmieri) — pe pereții de culoarea mierii, a unor piese de mari dimensiuni, luminate de surse ascunse.

*

La 15 august a.c. s-a inaugurat la Chicago, în « Civic Center Plaza », sculptura tridimensională a lui Picasso, înaltă de 15,24 m, cîntărind 163 tone, intitulată *Chicago Picasso*. Lucrarea a fost realizată din același material ca și clădirea « Civic Center » din fundal — cea mai înaltă din acest oraș — un oțel care prin expunere capătă o patină negricioasă. Artistul a avut la dispoziție planul pieței și al clădirilor învecinate, la scara reală, iar creația sa se bazează pe o serie de desene executate în 1929 și 1930.

*

Un număr de peste o sută de pînze — evaluate anterior la aproximativ două milioane de dolari — atribuite lui Van Gogh, Cézanne sau unor impresioniști francezi — au fost detectate recent de poliția din Lucerna și declarate drept falsuri de către asociația « Art Dealers » din Elveția.

*

La Muzeul Operei din Paris o expoziție permanentă prezintă schițe de scenografie executate de artiști ca: Dupont (punerea în scenă într-o manieră abstractă a lui *Don Carlos*), Zeffirelli (o scenă romantică pentru *Norma*), Fernand Léger, Utrillo. Schițe și machete de costume pentru spectacolul lui Roland Petit, *Notre Dame de Paris*, dezvăluie un Yves St. Laurent neașteptat, care dă frîu liber fanteziei și spiritului său dramatic. Expoziția conține, de asemenea, un număr de machete din carton, frumos plasate și cu o lumină adecvată, semnate de artiști ca Yves Brayer etc.

*

A treia ediție a « Trienalei de artă », deschisă în luna august a.c. la Belgrad, a întrunit cele mai valoroase creații plastice din întreaga țară, peste 500 picturi, sculpturi, lucrări de grafică, dispuse în șapte secții: Arta echilibrului, Realism expresionist, Suprarealism, Liric abstracționist, Neofigurativ, Simbolist, Tendințe noi. Au expus artiști precum: Mica Todorovici, Kemal Sirbegovici, Branco Ruzici, Ljubomir Kokotovici, Ivan Lesiak, Al. Risteski, Vojislac Jackici etc.

*

O selecție din operele a patru artiști moderni, Chagall, Giacometti, Matisse, Modigliani, a cuprins « Salonul de vară » de la Brook Street Gallery, din Londra. Dintre cele mai remarcabile opere menționăm: *Îndrăgostiți pe sub copaci* și guașa *Oul de aur*, ilustrație la *Fabulele* lui La Fontaine, de Chagall; un număr de desene și cîteva sculpturi printre care bronzul *Capul lui Diego* de Giacometti; *Femele șezînd* (din octombrie 1941), desen de Matisse; desenele în creion de Modigliani — portretele lui Morgan Russel și Henri Hayden — și îndeosebi schița veche a unei *Cariatide*, odinioară în colecția Galline del Millione, piesă foarte apropiată de acele creații realizate de pictorul italian sub influența lui Brâncuși.

*

În Etiopia, în ultimul timp, se fac eforturi susținute pentru a păstra și colecționa tezaurul artistic național — de-a lungul a 3000 de ani de cînd datează primele vestigii — eforturi depuse și pentru a împiedica vînzarea în străinătate a diferitelor opere. Acțiunea a fost inițiată de Institutul de studii etiopiene al Universității « Haile Selassie I » din Addis Abeba. S-a remarcat, de către unii cercetători ai institutului, că mare parte din arta religioasă etiopiană din sec. XV și XVI este strîns legată de arta europeană a creștinismului timpuriu.

*

343 opere de arhitectură, printre care 81 moschei, 55 școli, 7 apeducte, 8 poduri, fără a pierde din vedere cîteva spitale, diferite palate, hanuri, băi, monumente funerare — acestea sînt edificiile pe care profesorul Babinger în *Encyclopédie de l'Islam* le atribuie lui Sinan, cel mai ilustru arhitect al imperiului otoman, artist cunoscut în Turcia sub numele de hogea Mimar Sinan. Un alt tratat al lui Mustafa Sai, *Curiozități din domeniul arhitecturii*, oferă date prețioase din viața artistului. Originar din Kayseri (vechea Cesarea din Capadochia, pe Karasu, lîngă Ankara), Sinan s-a născut în 1489, din părinți greci. Sinan a intrat de mic în seraiul din Istanbul pentru a fi islamizat și pe urmă înrolat în celebrul corp al ienicerilor, cu care face campanii în suita lui Solimanl Magnificul (cucerirea Belgradului în 1521 etc.), se distinge și este numit yayabași (căpitan de infanterie), participă apoi la bătălia de la Mohács (1526), iar în 1534, după războiul împotriva perșilor, ajunge zemberekdji bași, adică șef artificier, apoi subași, înalt funcționar. În cursul campaniilor contra Țării Românești și Moldovei, Sinan, în vîrstă de aproximativ 50 ani, face un pod peste Dunăre, realizare în urma căreia este numit arhitect oficial al Sultanului Soliman.

Iată principalele construcții ale lui Sinan: 1539 — moscheea Hasseki Kurem, Istanbul; 1548 — moscheea Iskele de la Uskudar și cea de la Sezad sau moscheea prinților, Istanbul; 1551 — moscheea lui Ibrahim Pașa, Istanbul; 1558 — moscheea lui Mirimah, Istanbul; 1560 — moscheea lui Rustem Pașa, Istanbul; 1567—1571 — moscheea sultanului Selim, Edirne (Adrianopole); 1571 — moscheea lui Sokolu Mehmet Pașa, Istanbul; 1573 — moscheea lui Piyal Pașa pentru Karim Pașa, Istanbul; 1577 — moscheea Azapkapi, restaurată, la Galata, lîngă podul Atatürk, Istanbul; 1580 — moscheea lui Kilis Ali Pașa, realizată conform planurilor lui Sinan, dar după moartea acestuia, la Galata-Tophan.

Interesant la Sinan este modul cum a rezolvat, armonios și elegant, trecerea de la unghiul drept al bazei la cupolă, soluție ce nu a mai fost însă utilizată după el, în construcții similare.

CULAI POPESCU

RÉSUMÉ

SCÉNOG HIE, THÉÂTRE, URBANISME

Dans une interview accordée à l'occasion de l'exposition de scénographie ouverte à Bucarest cet été, le critique Eugen Schileru aborde quelques questions fondamentales de la scénographie contemporaine.

Dans la lumière de la définition donné par les théoriciens contemporains, « la scénographie est l'art d'organiser l'espace d'émission et celui de réception du spectacle», l'auteur discute la fonction intégratrice de la scénographie. D'ailleurs, Schileru relève que « les élements du spectacle — le lien scénique, la scénographie, le texte littéraire, la gestique etc. — ne doivent pas rester des monades rangées dans la boîte légnée par la Renaissance, mais fusionner dans une synthèse signifiante », à même « de déclencher dans le spectateur une prise de conscience, de contribuer à sa désalienation, à son développement en tant que totalité humaine. »

« Ma passion — avoue Schileru — sera toujours déclanchée par les arts, les artistes et les oeuvres qui se proposent de préserver l'homme de la claustration dans la dégradante coquille de l'individualisme, de le faire sortir de la solitude et de l'aliénation, de le revisser organiquement dans la vie de la communauté, de la cité, de le placer derechef. . . dans le flux continuel d'une humanité renouvelée. » Dans ce sens, à son avis, le théâtre redevient passionnant, de beaucoup plus passionnant que le cinématographe ou la télévision, et tout aussi passionnant que l'architecture et l'urbanisme qui, par d'autres voies et avec d'autres moyens, tendent à devenir, à l'époque contemporaine, cette conscience morale, qui peut se réaliser — ainsi que l'affirmait jadis Claude Nicolas Ledoux — par « une vision commune et nouvelle de la société future. »

C'est sous le signe de ces renouvellements du concept de théâtre qu'il faut placer l'activité d'une pléiade de scénographes roumains d'incontestable valeur, qui ont crée une scénographie moderne par son esprit et remarquable par sa signification.

OSCAR HAN

Personnalité vigoureuse—tel que le caractérise le signataire de l'article, Petru Comarnesco—le sculpteur Oscar Han est en même temps l'auteur de quelques volumes de critique et d'histoire de l'art et l'un de fondateurs de l'Association L'Art Roumain (1918 Jassy), association qui a contribué au développement du mouvement artistique.

Encore étudiant à l'École de Beaux-Arts, il expose au Salon Oficiel (1911) et à l'Association de la Jeunesse Artistique (1914—1916): *Tête de fillette*, *Satyre et nymphe*, *l'Apache*.

En 1921 il s'affirme par l'exécution pour le Théâtre National de Bucarest des bustes monumentaux *d'Eschyle*, *Sophocle* et *Dante*. Dans le même style, avec une puissante structure architecturale, il va réaliser les portraits de *Nicolae Iorga* et de *Vasile Pârvan*, portraits-synthèse qui surprennent l'essence réaliste de l'expression.

Petru Comarnesco discerne de même une phase néo-gothique (1922—1926) dans la sculpture de Han, dans ses modalités de constructions des formes-allongées dans l'espace (*Jésus et Madeleine*, *Le premier baiser*, *Eden*, *Maternité*).

Les dernières années Oscar Han est préoccupé par la réalisation d'un monument dedié à Eminesco.

LA QUATRIÈME BIENNALE D'ART POPULAIRE

L'exposition d'art populaire organisée au mois d'août dans les salles Dalles par la Maison Centrale de la Création Populaire a été l'une des plus belles manifestations de ce genre ouvertes les dernières années. Etant donné les rapides transformations subies par les villages, le soin d'assurer la permanence de la tradition de vieux métiers tels que la poterie, la sculpture en bois, le tissage et la broderie populaire, constitue l'une des problèmes essentiels et delicats pour la Maison Centrale de la Création Populaire, dont la préoccupation principale est de conserver les autentiques valeurs de la création folklorique.

L'auteur fait une nette distinction entre l'art populaire produit dans des certaines conditions historiques et sociales et l'art des amateurs.

L'auteur propose dans son article quelques solutions pratiques en ce qui concerne la perpétuation, dans les conditions de la civilisation actuelle, de la tradition folklorique.

NATIONAL ET UNIVERSEL

Dans cet article, l'auteur, Grigore Popa, reprend — de la perspective plus large de la philosophie de la culture — les débats sur le problème des relations dialectiques entre l'élément national et universel dans l'œuvre d'art. Après avoir brièvement tracé l'historique des modalités de poser le problème, des sens que le concept de spécifique national a reçus dans le cadre des diférentes cultures, depuis le romantisme, l'auteur s'arrête aux réalités de la culture et de l'art roumain, illustrant ses assertions par l'analyse de brillants exemples de coïncidence du national avec l'universel dans l'œuvre d'Eminesco, d'Enesco, de Brancusi, de Blaga.

SENS DE L'EXPRESSIONISME

Dan Grigoresco se propose à démontrer que, loin d'être un mouvement sans déterminations historiques, l'expressionisme doit être mis en relation avec certaines conditions précises de l'art du commencement de notre siècle. Tout en reconnaissant l'existence des filiations, l'auteur cherche à distinguer l'expressionisme en peinture du mouvement général culturel, qui a été, parfois, ainsi dénommé. Il ne souscrit ni aux rapprochements institués quelquefois à partir exclussivement des criteriums stylistiques ou de « participation affective » ni aux caractéristiques qui tiennent compte seulement de l'élément thématique.

Il tâche de définir une certaine philosophie propre à l'expressionisme qui réside — à son avis — dans l'isolement de l'individu, dans la dénonciation du jeu des apparences mais en même temps dans l'idée suprême de la solidarité, exprimée surtout par l'art militant expressioniste des années 1930—1950.

GEORGE TOMAZIU

Ion Frunzetti consacre un élogieux article au peintre George Tomaziu, à l'occasion de l'exposition personnelle de celui-ci. L'exposition réunit des toiles en huile (paysages, portraits, natures mortes, compositions), des lavis, des aquarelles, des gravures, des illustrations de livre.

Elève d'André Lhote dans la période 1935—1937, il va être longtemps marqué par le géométrisme de son maître. Connaissant à fond les courants qui se succédèrent de l'impressionisme tardif à l'abstractionisme, Tomaziu se forge à travers toutes ces expériences une vision propre.

Inventeur d'une subtile technique en lavis, coloriste très doué, il est un artiste de grande valeur, chef de fil de sa génération.

Reamintim cititorilor revistei noastre că abonamentele se pot face la:
✦ Uniunea Artiștilor Plastici — Calea Victoriei 155
✦ Factorii poștali — prin OSEP
✦ Toate filialele și cenaclurile U. A. P.
Costul unui abonament individual pe un an : 180 lei
Costul unui abonament pe un an pentru instituții și întreprinderi : 204 lei.

SOMMAIRE

Eugen Schileru
Scénographie, théâtre, urbanisme 1

Petru Comarnesco
Oscar Han 6

Paul Petresco
La quatrième biennale d'art populaire 11

Grigore Popa
National et universel dans l'art 16

Dan Grigoresco
Sens de l'expressionisme 19

Ion Frunzetti
George Tomaziu 23

Acad. G. Opresco
À propos de quelques articles sur Brancusi 26

Propos sur l'art

Fernand Léger
Le mur, l'architecte et le peintre 27

Ateliers

Lucia Ioan, Gheorghe Iliesco-Călinești, Ciprian Radovan 30-32

★

Comptes rendus 33
La chronique plastique 34
L'art roumain à l'étranger 37
Méridiens 38

СОДЕРЖАНИЕ

Сценическое декоративное искусство, театр и градостроительство
Беседа с Эудженом Скилеру 1

Петру Комэрнеску
Оскар Хан 6

Паул Петреску
Четвертая двухгодичная выставка народного искусства 11

Григоре Попа
Национальное и универсальное в искусстве 16

Дан Григореску
Смысловые значения экспрессионизма 19

Ион Фрунзетти
Георге Томазиу 23

Акад. Г. Опреску
Заметки о Брынкуше 26

Художники об искусстве

Фернан Леже
Стена, архитектор и художник 27

Ателье

Лючия Иоан, Георге Илиеску-Кэлинешть, Чиприан Радован 30-32

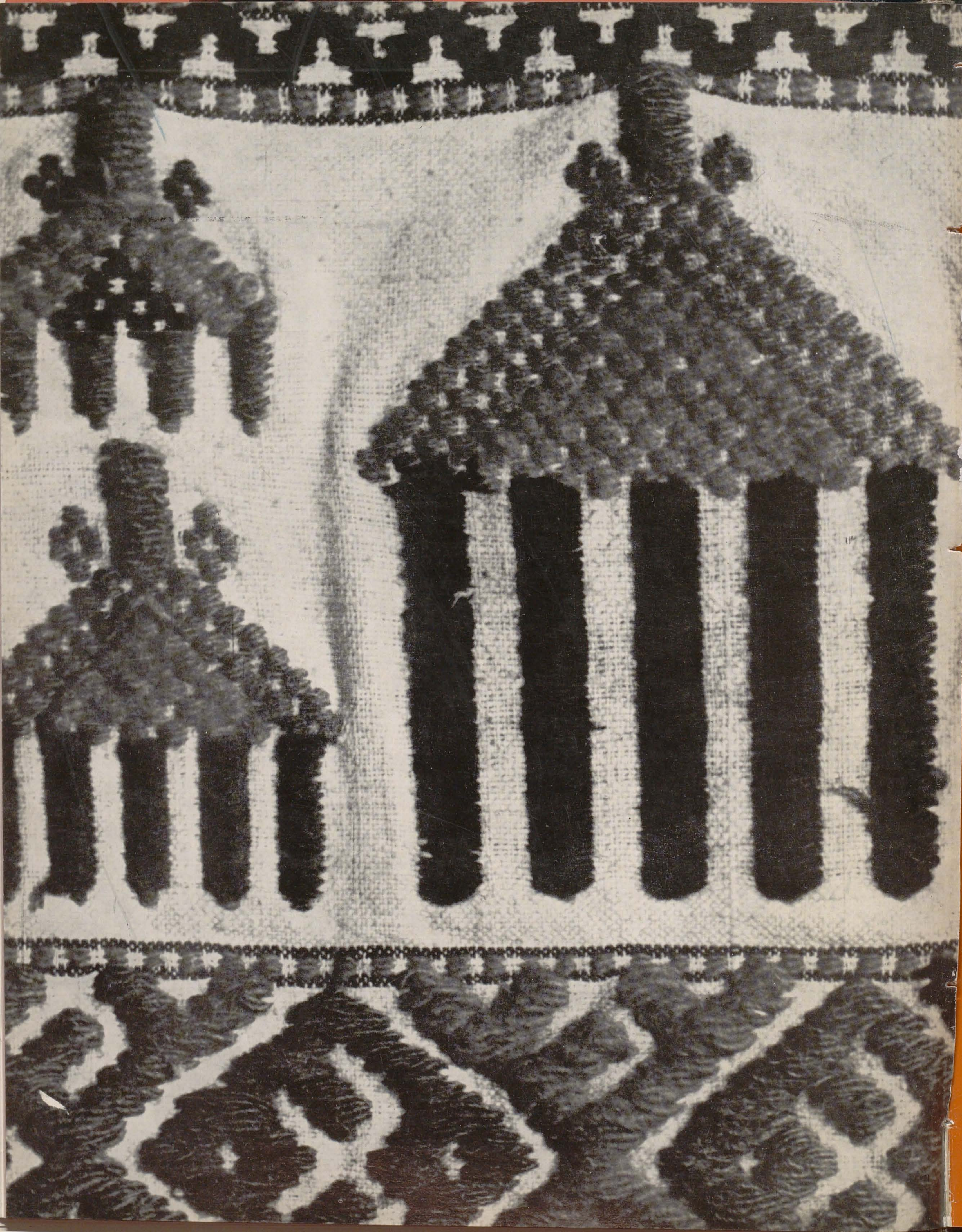
★

Рецензии 33
Хроника изобразительного искусства 34
Румынское искусство за границей 37
Меридианы 38

Couverture I: Ion Pacea: Oiseau
Couverture IV: Tissu (fragment)

На первой странице обложки: ИОН ПАЧА. Птица
На четвертой странице обложки: Ткань (фрагмент)

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. ● **Administrația:** Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente:* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15